

# ЕВГЕНИЙ ЗАМЯТИН



СОЧИНЕНИЯ





Eric Zarnett

1-I-1932

# ЕВГЕНИЙ ЗАМЯТИН



СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ

## БЕСЕДЫ ЕРЕТИКА

Москва  
Издательство  
«Республика»  
Издательство  
«Дмитрий Сечин»  
2010



УДК 82  
ББК 84Р  
3-26

Редакционно-издательский совет:

*Д. Е. Сечин, С. С. Никоненко, А. Н. Николюкин,  
А. Н. Тюрин, Ж. Шерон*

Составление, подготовка текста, комментарии  
*С. С. Никоненко и А. Н. Тюрина*

Художник  
*И. А. Шляев*

**Замятин Е. И.**

3-26      Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4. Беседы еретика / Сост.,  
подгот. текста, коммент. С. С. Никоненко, А. Н. Тю-  
рина. — М.: Дмитрий Сечин, Республика, 2010. — 510 с.,  
1 ил. портр.  
ISBN 978-5-904962-05-0

В настоящий том Собрания сочинений Е. И. Замятина  
включены его киносценарии, произведения о театре и кино,  
публицистические и литературно-критические статьи. Мно-  
гие работы публикуются впервые.

**ББК 84Р**

© Д. Е. Сечин, 2010

© С. С. Никоненко, А. Н. Тюрин. Со-  
ставление, подготовка текста, ком-  
ментарии, 2010

ISBN 978-5-904962-01-2 (т. 4)  
ISBN 978-5-904962-05-0



## АВТОБИОГРАФИЯ

По самой середине карты — кружочек: Лебедянь — та самая, о какой писали Толстой и Тургенев. Родился в 1884 году в Лебедяни. Рос под роялем: мать — хорошая музыкантша. Года в четыре — уже читал. Детство — почти без товарищей: товарищи — книги. До сих пор помню дрожь от Неточки Незвановой Достоевского, от тургеневской «Первой любви». Это были старшие и, пожалуй, страшные; Гоголь — был другом.

В 1902 году кончил гимназию в Воронеже с медалью; медаль скоро нашла себе место — в петербургском ломбарде. После гимназии Петербургский Политехнический институт (кораблестроительный факультет). Зимой — Петербург, летом — практика на заводах и плавание. В эти годы — самое лучшее из моих путешествий: Одесса — Александрия (Константинополь, Смирна, Салоники, Бейрут, Яффа, Иерусалим, Порт-Саид). В Одессе был во время восстания «Потемкина», в Гельсингфорсе — во время восстания в Свеаборге. Все это сейчас — как вихрь: демонстрация на Невском, казаки, студенческие и рабочие кружки, любовь, огромные митинги в университете и институтах. Тогда был большевиком (теперь — не большевик), работал в Выборгском районе: одно время в моей комнате была типография. Сражался с кадетами в студенческом совете старост. Развязка, конечно, — в одиночке на Шпалерной. Политехникум кончил в 1908 году и был оставлен при кафедре Корабельной архитектуры. В том же году написал и напечатал в «Образовании» первый рассказ. Три следующих года работа по специальности — инженерия, статьи в специальных технических журналах. Всерьез начал писать с 1911 года («Уездное» — в «Заветах»).

В начале 1916 года уехал в Англию — строить русские ледоколы: один из самых наших крупных ледоколов «Ленин» (бывш. «Александр Невский») — моя работа. Когда в английских газетах запестрели жирные заголовки: «Abdication of Tzar!», «Revolution in Russia»<sup>1</sup>, в сентябре 1917 года вернулся в Россию. Практическую технику здесь бросил, и теперь у меня — только литература и преподавание в Политехническом институте. Сидел в одиночке — пока всего только два раза: в 1905 — 1906 годах и в 1922 году: оба раза — на Шпалерной и оба раза — по странной случайности — в одной и той же галерее. Высылали меня трижды: в 1906 году, в 1911 году и в 1922 году. Судили один раз: в Петербургском окружном суде — за повесть «На куличках».

1924

*Евг. Замятин*

---

<sup>1</sup> «Отречение царя!», «Революция в России» (англ.).

# КИНОСЦЕНАРИИ









## СЕВЕР

На Крайнем Севере России, на берегу Ледовитого океана — маленький рыбачий поселок. Некоронованный король здесь — Кормома, владелец единственного в поселке «универсального магазина» и маленького селечного завода. С виду добродушный — похожий на медно сияющий русский самовар, — он на самом деле жесток. Все у него в долгу, и женщины поселка часто платят ему долги «натурой». Жена Кормомы, которую он уже давно разлюбил, — все еще не перестает обожать его. Любовницы Кормомы проходят через ее руки, она сама переодевает их в чистое белье, чтобы они в достойном виде попадали к Кормоме...

В рыбачьем поселке — событие: пришли кочевники-лопари. Прежде всего они, конечно, появляются в лавке Кормомы, чтобы выменять свои меха на товары. Среди лопарок бросается в глаза красивая рыжая девушка Пелька. В ответ на свои бесцеремонные ухаживания Кормома получает от нее жестокий удар железной линейкой.

Праздник. Призрачная, жемчужная северная ночь с незаходящим солнцем. Вокруг костров на лугу собрался весь поселок и приезжие лопари. Молодежь танцует под балалайку. Кормома, важничая, рассказывает были и небылицы про далекий Петербург, про петербургские чудеса, где даже в зимние ночи светло как днем, потому что на каждой улице горит огромный фонарь... Широко раскрыв детские глаза, слушает его молодой рыбак Марей — гигант с примитивной душой необузданного мечтателя. Рыжая лопская красавица Пелька подошла к Марей, зовет его танцевать: он только с досадой отмахивается от нее:

— Не мешай слушать...

Тогда Пелька приглашает танцевать обрадованного Кормому...



Уже близится осень, начинается лов рыбы. Марей обнаруживает, что ночью кто-то срезал крючки на его сетях. Повидимому, это сделал из мести приказчик Коротомы, недавно оскорбленный Мареем. Марей решает выследить вора и на третью ночь действительно видит какую-то человеческую фигуру, подплывающую в лодке к его сетям. Погоня Марей кончается поимкой вора, но вором этим, к его изумлению, оказывается рыжая лопская девушка Пелька...

Сначала Марей ничего не понимает, затем что-то смутно начинает соображать, рыжая красавица не выходит у него из головы. Следующая его встреча с ней происходит в лесу, куда Марей пошел на охоту. Пелька — тоже с ружьем. Едва только эта бешеная дикарка увидела его, она подняла ружье и выстрелила в Марей. Прوماх! Марей кидается к ней — в руках у нее нож. Марею удается повалить ее на землю, вырвать у нее нож. И вдруг он чувствует ее руки на своей шее, ее губы на своих губах...

Ненависть Пельки к Марею была, конечно, только обратной стороной ее оскорбленной гордой любви. Теперь она остается с Мареем, когда ее племя на зиму уходит кочевать к югу. Тяжкая полярная зима, не освещенная ни единым солнечным лучом в течение долгих месяцев, проходит для любовников как одна счастливая ночь. И такое счастливое идет лето. Марей бродит с Пелькой в лесу, он ушел из рыбачьей артели, чтобы быть с нею вдвоем. Они живут охотой, спят в лопарской палатке.

Но вот уже кончается короткое северное лето: надо из леса возвращаться в зимнюю избу, в поселок, к людям. Пелька боится этого, ей кажется, что Марей уже не так полон ею, как раньше. И ее опасения скоро оправдываются: мечтателю Марею пришла в голову безумная фантазия — построить для поселка огромный фонарь, «такой же в Петербурге», чтобы осветить темную полярную ночь. Хитрый Коротом охотно дал ему в кредит все нужные материалы — и Марей весь ушел в работу. Пелька забыта: она теперь только жена, стряпуха...

Давно влюбленный в Пельку и разожженный ее недоступностью Коротом пробует теперь использовать положение и начинает настойчиво ухаживать за рыжей лопской красавицей. Все идет как будто хорошо, Пелька поощряет его ухаживания. Но когда Коротом, оставшись вдвоем с нею, пытается дать волю своей страсти, Пелька, к его удивлению, едва не убивает его остро-

гой. Для Кормомы остается непонятным, что Пелька только хотела разбудить ревность в Марее, но — тщетно.

Кормома, как и всякий год, перед Рождеством отправляется в Норвегию с товарами, а на праздниках устраивает вечеринку для всего поселка. Приказчик Кормомы передает Пельке и Марее приглашение от Кормомы и, кроме того, подарок от Кормомы Пельке — нарядное зеленое платье. Одета в это платье, Пелька становится еще красивее. Но тот, для кого она оделась, — Марей не замечает ничего: он увлечен работой.

Пелька идет на вечеринку к Кормоме одна. С отчаяния она пьет, пляшет. Жена Кормомы, по его приказу, готовит в комнате наверху постель — и туда Кормома уводит свою добычу — Пельку. Приказчик Кормомы начинает шантажировать Пельку: если она не пойдет теперь с ним, он завтра же все расскажет *Марее*.

Пелька не только не пугается его угроз, она как будто даже сама провоцирует его на это.

Наутро приказчик с издевкой посвящает Марее в то, что произошло на вечеринке.

— Правда, Пелька? — спрашивает Марей.

— Правда, — отвечает она.

Марей бросил работу, вот сейчас он кинется к Пельке, ударит, может быть, убьет. Она ждет, трепеща. И вдруг Марей рассмеялся: ну, конечно же, и приказчик, и Пелька шутят. Но ему не до шуток: надо кончать работу, завтра он зажжет свой фонарь...

Мечта Марее наконец реализована: его фонарь, «как в Петербурге», зажжен. Поднятый на высокий столб, он одиноким жалким огоньком мигает в полярной ночи, и, когда Марей пытается усилить давление в трубке, подающей горючее, — все сооружение разлетается вдребезги. Разгневанный неудачей, заброшенный насмешками, как камнями, Марей идет к своей избе, чтобы забиться туда, как раненый зверь забивается в свою нору. Из всей толпы одна Пелька идет за ним — к изумлению Кормомы, который был уверен, что теперь-то уж Пелька окончательно принадлежит ему, Кормоме.

Марей и Пелька — снова вдвоем. Они работают, охотятся, как прежде. Но душа их прежней жизни — любовь — уже убита. Пелька не хочет и не может жить так.

Однажды в начале осени, когда в лесу появились медведи, Пелька уговорила Марее пойти на охоту. Привычный



охотник — Марей спокойно подпустил медведя совсем близко и только тогда выстрелил, целясь в сердце. Промаха быть не могло — и все же медведь не упал, а разъяренный кинулся на охотников.

Марей сейчас же понял: вместо пули, как было нужно, Пелька нарочно зарядила ружье дробью. Сама в последний момент испуганная тем, что она сделала, Пелька крикнула Марею, чтоб он бросился ничком на землю и притворился мертвым: медведь не трогает трупов, он обычно зарывает их. Пелька не ошиблась: обняв лежащих рядом, крепко обнявшихся людей, медведь начал забрасывать их землей, хворостом. Потом сам сел сверху этой импровизированной могилы и начал зализывать свою рану. Задохнувшиеся под его тяжестью люди не шевелились: все было для них кончено. Медведь слез и побрел в берлогу...

1928

## ОДИННАДЦАТЬ И ОДНА

Полярная метеорологическая станция на островке — на Крайнем русском Севере. Пароход приходит сюда только раз в год — летом, чтобы сменить работающих на станции — на целый год люди здесь отрезаны от мира.

Их немного: заведующий станцией и его жена — радиотелеграфистка, восемь человек служащих и кривой самоед Хатанзей. И еще полноправные граждане этой маленькой станции — несколько собак. Как и люди, каждая из них имеет свою индивидуальность; одна из них — ее кличка Девочка — общая любимица.

Полярная зимняя ночь уже скоро кончится. Зиму эту прожили хорошо, дружно. Отдельная от всех своя жизнь идет только у заведующего станцией и его жены, Елены (он называет ее Эльфой): они — молодожены, для них эта полярная ночь светла и тепла.

Молодой женщины все немножко сторонятся и побаиваются, хотя она наравне со всеми участвует в работах и охоте. Однажды во время охоты на моржей несколько человек, в том числе Эльфа и самоед Хатанзей, были унесены в океан на оторвавшейся льдине. Вышли налегке, на льдине им грозила прежде всего опасность замерзнуть. Эльфа посадила одного

человека в середину, а остальных заставила плясать кругом. Плясали и отдыхали по очереди — и таким образом согревались, пока высланный со станции катер не догнал льдину. Люди были спасены. Эльфа после этого стала товарищем. И больше — другом она стала, когда отходила, отвоевала у смерти нескольких заболевших цингой.

Но каждый вечер этот товарищ и друг превращался в женщину, когда Эльфа и ее муж уходили в свою комнату спать. Они уходили раньше всех, остальные еще сидели в «кают-компании», читали, играли в карты. Из комнаты, куда ушли двое, иногда слышался смех, еще какие-то звуки... Кто-то из сидящих в «кают-компании» бросает игру, прислушивается...

С утра, еще в темноте — голос радио из Москвы. Все вставали, под команду радио делали гимнастику. За утренним завтраком еще стеснялись почему-то смотреть на Эльфу. Потом это проходило, она опять из женщины становилась товарищем. Роль радио в этом маленьком мире — вообще огромна: это — единственная связь с остальным миром, по радио получают новости, по радио идет переписка с близкими, по радио из Архангельска врач лечит больных...

Однажды утром Эльфа выбежала наружу, чтобы обтереть свежим снегом лицо (она это делала каждый день). Когда она взяла в руку горсть снега — она испугалась и бросила снег: он был красный как кровь. Потом увидела, что и все было красное кругом: это была первая полярная заря, солнце, начало весны.

У всех — языческая радость с появлением солнца и одновременно — что-то неладное, какая-то тоска, тревога. Это настроение еще усиливается драмой, разыгрывающейся на глазах у всех (вернее, во всеуслышание) по радио: радиотелеграфист одной из соседних полярных радиостанций получает радиogramму от своей невесты, что она выходит замуж за другого, он шлет ей отчаянные послания, грозит покончить с собой... Все это принимается по радио и здесь, на метеорологической станции, читается вслух, все напряженно ждут развязки... Члены этой маленькой колонии начинают усиленную переписку по радио со своими женами и возлюбленными, мировой эфир пропитан любовными словами. Наконец, один из мужчин венчается со своей невестой гражданским браком («записывается») — невеста живет в Архангельске. Устраивается свадебное празднество, самоед Хатанзей поет свои



самоедские свадебные песни и пляшет, «молодого» поздравляют. А потом, ночью, он лежит один и рыдает...

Ночью — тревога, неистовый лай собак. Все выскакивают: должно быть, белый медведь! (Один раз во время полярной ночи это уже было — голодный медведь ломился в дом.) Выбежали наружу — оказывается, собаки перегрызлись из-за общей любимицы — Девочки, один из псов лежит на снегу загрызенный насмерть...

Заведующий станцией пытается отвлечь своих подчиненных от навязчивых мыслей играми на воздухе, «физкультурой», состязаниями. Устроены бега, в которых принимает участие и Эльфа. Матрос догнал ее, обхватил, падает вместе с нею, лежит, не выпуская ее из объятий. Заведующий прикрикнул на него, он встал. Но все смущены, игры и состязания прекратились.

А день все прибывает, солнце, как безумное, кружится по небу, ночи нет, с невероятной быстротой вылезает трава, распускаются полярные цветы, в комнате у заведующего роза в горшке — «сошла с ума», как он выражается. И наконец — чудо: появилась муха! Ее берегут, ею любят. Затем — другая, и вот уже — мушиная пара...

Матрос уже давно возился с каким-то обрубком дерева. Вечером, когда Эльфа с мужем ушли к себе, матрос с торжеством вытаскивает недурно вырезанную им из дерева женскую фигуру. «Деревянная Маша!» — смех, грубоватые шутки. «Деревянная Маша» становится членом колонии, вся «кают-компания» каждый вечер ведет с нею любовную игру, когда заведующий с женой уходит к себе. «Деревянная Маша» все более оживает, из-за нее начинаются ссоры, сначала шуточные, но однажды дело кончается настоящей дракой. Заведующий выходит на шум из комнаты, отбирает «Деревянную Машу». Вслед ему чья-то реплика:

— Да, тебе-то хорошо...

Все шумной гурьбой идут из «кают-компании» наружу. Там — белый «ночной день». Сбившись в кучу на камнях, на берегу океана о чем-то взволнованно спорят — о чем, не слышно: заглушает шум прибоя. Поднимают руки: голосуют какую-то резолюцию.

Наутро матрос и двое других приходят к заведующему станцией и сообщают ему решение колонии: все у них — общее и всего они получают поровну, а жена — у него одного; это не-

справедливо — они постановили, что и жена должна быть общей... Заведующий принимает это за шутку: нет, какие там шутки! Он выхватывает револьвер, но матрос деловито останавливает его:

— Ну убьешь одного, двоих, ну, троих, а остальные все равно с тобой справятся и ее возьмут себе. Уж лучше давай миром, по справедливости...

Ему дается срок подумать до вечера.

Он и Эльфа вдвоем сидят, запершись, у себя... Бежать? Некуда. Что же делать, что делать? День идет, вечер все ближе... По радио передается какая-то веселая музыка, затем — неумелая, путаная радиোগрамма с соседней станции: развязка романа радиотелеграфиста, известие о том, что он покончил с собой. Елена принимает эту радиোগрамму. Муж дает Эльфе револьвер, он считает, что единственный выход для них обоих — это смерть. Но Эльфа не в состоянии представить себе, что он перестанет жить, и она еще хочет жить сама. Она просит мужа передать, что она согласна, — уже наступил срок, уже стучат в дверь. Муж отказывается, тогда она открывает дверь и объявляет о своем решении сама.

Остальные члены колонии уже успели бросить жребий, очередь установлена. Сегодняшняя ночь достается как раз одному из тех, кого Елена спасла от цинги. Он уходит с ней в комнату заведующего, а заведующему предлагают занять освободившуюся в общем помещении кровать. Он, ничего не отвечая, уходит из дому, всю ночь бродит в муках ревности по острову. Несколько раз он возвращается к дому, останавливается перед окном своей комнаты, где сейчас опущена темная штора...

За утренним завтраком все встречаются. Заведующий пытается прочесть на лице жены, что было ночью, но Эльфа — спокойна, даже весела. Она шутит. Она ничего не говорит мужу, когда они остаются вдвоем, а ему страшно спросить ее. Так проходит день, снова наступает мучительный вечер и ночь, и опять — утро, и опять — молчание между Эльфой и ее мужем. Елена, видимо, не спала всю ночь, глаза обведены тенью, у себя в комнате она падает на кровать и засыпает как убитая; муж сидит возле нее, не спуская с нее глаз.

Новое собрание колонистов, после которого к заведующему снова отправляется депутация — те же трое. Когда они постучали в дверь, заведующий станцией дико кричит:



— Довольно! Не пуцу! Никого не пуцу! — потом стреляет из револьвера сквозь дверь. Эльфа, проснувшись от криков и выстрела, выхватывает у него револьвер, муж выкрикивает ей в лицо оскорбления — она такая же, как все, она еще хуже...

Эльфа открывает дверь. Входят трое. Матрос говорит заведующему:

— Ты уж извини, мы не знали, что она такая...

Заведующий кричит:

— Я тоже не знал, а теперь — знаю!

Матрос:

— Мы, понимаешь, не знали, что такие женщины на свете бывают... Мы ведь ее не тронули, понимаешь? Этому делу — конец, ты уж прости нас...

<1929>

## ПОДЗЕМЕЛЬЕ ГУНТОНА

### ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Т о м Д р э р и — молодой углекоп, коммунист.

Д ж е к Г а р т л и — углекоп, член тред-юнионистского «Лоджа», позже — надзиратель копей.

Д ж и м Т р о т э р — пожилой углекоп, старшина участка копей.

Б и л л У о т с о н — старый углекоп, председатель тред-юнионистского «Лоджа».

С а л л и — его жена.

С и н т и я — его дочь.

Д ж е м с о н — инженер, управляющий копиями Гунтона.

Д о к т о р копей.

«Д э в о н» — слепая лошадь в копиях.

У г л е к о п ы, их жены и дети.

Толстый полицейский Стомак и другие полицейские.

Д в а д ж е н т л ь м е н а — представители хозяев Гунтона.

Д в е л е д и.

Судья, секретарь суда, приезжие, адвокат  
Пэрли. Публика в суде.

Шахта. «Клетка» выбрасывает на поверхность углекопов: работа кончена.

Проходят: Том Дрэри, Джим Тротэр; возле инженера Джемсона — услужливый Гартли.

Дома у Билла Уотсона: он только что вернулся из соседнего городка, где работает «Лодж» тред-юниона. Обедает — с женою и Синтией. Входит Том: Уотсон сообщает ему, что завтра — выборы секретаря «Лоджа», выставлены будут две главные кандидатуры: Том Дрэри и Джек Гартли. Уотсон советует Тому баллотироваться: жалованье секретаря — хорошее, работа в шахте — для секретаря необязательна, и, наконец, у него будет возможность не откладывать больше женитьбу на Синтии. Том соглашается выставить свою кандидатуру, но не ради жалованья или карьеры, а ради того, что положение секретаря «Лоджа» увеличит его влияние на рабочих. Положение в копиях Гунтона — серьезное: уголь пошел мягкий, увеличивалась производительность... «Ну, так что же?» — «А то, что хозяева хотят поэтому уменьшить потонную плату. И, кроме того, хотят перейти на «сплошную» выемку угля, вместо выемки «столбами», а это при мягком угле — грозит обвалом».

Выборы секретаря: углекопы, перед спуском в шахту, кладут свои листки в опечатанный железный ящик. Борьба двух кандидатов — Тома и Гартли.

Уотсон спускается в копи, осматривает: в последних ходах — действительно, уголь очень мягкий, время от времени слышны «выстрелы» — треск оседающих сверху пластов, сыплется угольная пыль, вздрагивает слепая рудничная лошадь «Дэвон». Наверху идет подсчет голосов. Секретарем выбран Том; Гартли, затаив злобу, поздравляет его.

Вывешено объявление о снижении расценок и о переходе на «сплошную» выемку угля. Волнение среди шахтеров; митинг; выступает вновь избранный секретарь «Лоджа» — Том, затем — Гартли. Гартли предлагает уладить конфликт, обратившись в Соединенный комитет (комитет составлен из одинакового числа представителей от рабочих и хозяев и «независимого» председателя, голос которого обычно и решает дело). Резолюция митинга: послать представителями в Соединенный комитет Гартли и Тома и, если комитет подтвердит снижение расценок и «сплошную» выемку угля, — начать забастовку.



На заседании Соединенного комитета Гартли предаёт углекопов: когда председатель спрашивает его, действительно ли опасна «сплошная» выемка, как это утверждает Том Дрэри, — он отвечает отрицательно. Комитет утверждает снижение расценок.

После заседания на улице Гартли подходит к Тому, Том отталкивает его: сейчас начнется драка. К ним подходит толстый, неуклюжий полицейский Стомак. Они спускаются по переулочку к реке. Полицейский осторожно идет за ними. Гартли — Тому: «Надеюсь, ты помнишь правило: все, что говорилось на заседании комитета, должно сохраняться в тайне». Том, в ярости, кричит, что таких, как Гартли, нужно убивать и он, Том, сделает это — хотя бы ему пришлось потом болтаться на виселице. Полицейский Стомак это слышит.

## ЧАСТЬ 2

Свадьба Тома и Синтии состоялась. Вечер; они — дома; вдвоем, но Тома ничего не радует: забастовка тянется уже месяц, углекопы начинают голодать, хозяева грозят локаутом.

Прибегает Джим Тротэр — за Томом: на берегу Тайна идет собрание бастующих. Гартли подбивает их пойти и «по-своему разобраться» с управляющим копиями Джемсоном; это — явная провокация, чтобы дать повод к локауту. Том появляется на собрании, убеждает углекопов не поддаваться на провокацию; его перебивают. Тогда он, не выдержав, начинает рассказывать о поведении Гартли на заседании Соединенного комитета. Гартли перебивает Тома; если так — так пусть все знают, почему хозяева начали поход против рабочих: это наказание за то, что секретарем «Лоджа» выбрали коммуниста.

Крик, шум, Тома больше не хотят слушать. Гартли кричит, что, вдобавок, и коммунист-то это маргариновый: рабочие хотят «по-настоящему» поговорить с Джемсоном, а Том — трусит. Крики: «Верно, Гартли!» В бессильной ярости Том выхватывает нож, Тротэр вовремя удерживает его руку, уводит его. Углекопы, под предводительством Гартли, врываются в контору копей: Джемсона там нет. Гартли предлагает спросить по телефону, дома ли Джемсон, и, если дома, — пойти туда. Общее одобрение. Гартли из телефонной будки звонит Джемсону, а затем — полиции. Потом выходит и сообщает: «Джемсон

дома! Теперь он от нас не уйдет!» Толпа бежит, распутивая гуляющих, по главной улице, по полю, Гартли несут на плечах. Впереди — темнеет арка железнодорожного моста, сейчас за нею — дом Джемсона.

В темноте под аркой Гартли вдруг исчезает. Толпу встречают Том и Тротэр, они кричат: «Стойте!», но толпа уже не слушает их, бегут вперед — и за поворотом натыкаются на отряд пешей и конной полиции. Свалка, избиение резиновыми дубинками. Углекопы бегут. Отдельных полиция задерживает, записывает их адреса и отпускает. В числе задержанных — яростно отбивавшийся Том. Утром, дома — Том в синяках, в компрессах; Синтия заботливо ухаживает за ним. Приносят повестку: Том привлечен к суду «за мятежное собрание, причинение страха подданным его величества и нанесение ударов официальным лицам». Тому делается сначала горько, потом смешно: он весь в синяках — и его же обвиняют в «нанесении ударов»! Он хохочет.

### ЧАСТЬ 3

Углекопы сдались. Забастовка проиграна, они приступают к работам по пониженной расценке. Угрюмо они собираются к Гунтоновской копи, начинается «жеребьевка» — распределение участков в шахтах. Четверо надзирателей сидят за столом в конторе: они будут производить жеребьевку. Один из четырех — новый: это — Гартли, назначенный надзирателем в награду за предательство. Том вносит в контору четыре мешка с номерками для жеребьевки, увидел Гартли, побледнел, крикнул в лицо ему: «Негодяй!» — выбежал, чтобы сообщить углекопам новость.

Теперь углекопам ясно, что такое Гартли. Среди них — волнение, некоторые кричат, что надо отказаться от жеребьевки, пока там сидит Гартли. Но потом вспоминают, что они пока — побежденные, и подходят к окошку конторы — брать номерки.

Тем временем надзиратели, опорожнив мешки, пересчитывают номерки. Гартли, улучив момент, зажимает в руке номерок с цифрой 99.

Номерки пересчитаны. Рука за рукой протягивается в окошко, вытаскивает из мешка номерок, показывает его надзирателям, потом берет себе. Том вытащил номерок, Гартли



будто нечаянно толкает его руку, номерок, вытащенный Томом, падает на стол, а Гартли подсовывает ему заготовленный им — с цифрой 99.

К середине дня жеребьевка закончена, и углекопы идут уже начинать работу на новых участках. Надсмотрщик осматривает лампу Тома — ее номер 2209, Том получает кирку — и отправляется вместе с другими.

99-й участок. Подпоры — частично прогнувшиеся от тяжести сверху: кровля — в трещинах. Том пробует уголь — он совсем мягкий. Входит Джим Тротэр — он старшина в этой части копей, осматривает участок, пробует уголь, качает головой. Вдруг — треск — «выстрел». Тротэр говорит, что он должен сказать надсмотрщику, что участок — опасный: пусть он придет и освидетельствует. Том: «Кто здесь надсмотрщик?» Тротэр: «Здесь Гартли»... Том: «Не желаю я видеть Гартли! Не могу!» Откатчик погоняет слепую лошадь «Дэвон» с вагонеткой — к участку 99. Перед самым входом лошадь заупрямилась, дрожит, не хочет идти. Тротэр выглядывает, возвращается к Тому: «Плохи дела... «Дэвон» не хочет идти сюда. Эта лошадь работает в копи уже двадцать лет, у нее чутье — лучше, чем у нас. Я иду к надсмотрщику — я обязан сказать ему». Том еще раз осматривается кругом, спрашивает Тротэра: каких размеров здесь столб угля? Тротэр отвечает, что толщина небольшая, дальше начинается старый заброшенный штрек, ведущий к «Бэнтамову выходу». Том садится закурить, потом начинает работу.

В конторе — Гартли, выслушав Тротэра, берет свою лампу (ее номер — 1957) и идет на 99-й участок. Там он начинает издеваться над Томом: «Что? Струсил? Хочешь удирать с участка?» Разговор их вот-вот перейдет в драку, как вдруг опять треск — «выстрел», Гартли вздрагивает, пятится к выходу. Том: «Ага! Вот кто настоящий трус!» Гартли останавливается. Треск переходит в сплошной гул, и Том и Гартли — оба застыли на секунду... Дождь угольной пыли, кусков угля, камня, дерева: обвал... Оба они засыпаны, погребены в 99-м участке...

#### <ЧАСТЬ 4>

Наверху в это время уже сумерки, закрываются магазины, люди идут домой, на улице — оживленно, весело. Синтия ждет Тома, накрыла стол к обеду.

Известие об обвале быстро распространяется по всем участкам копей: паника, все торопятся наверх. Тротэр вызывает добровольцев для работ в спасательном отряде — откапывать засыпанных. В шахту спускается управляющий Джемсон.

Том и Гартли — вдвоем в своей могиле стоят оцепеневшие. Гартли дрожит, ему кажется, что он уже задыхается, он просит у Тома воды. Том дает ему свою фляжку, Гартли начинает жадно пить, не отрываясь. Том кричит: «Довольно» — и отбирает у него фляжку: это — единственный запас воды у них. Вода и керосин в лампах — это для них теперь самое драгоценное: без воды — долго не прожить, и, может быть, еще страшнее оказаться в абсолютном мраке. Том вешает фляжку на место, осматривает обе лампы (еще раз — их номера), затем начинает тщательно исследовать стены их угольной могилы.

Наладив работу спасательного отряда, Джемсон поднимается наверх, в контору, садится за стол, пишет. Контору осматривают репортеры газет, уже узнавшие об обвале.

Синтия ждет Тома. Приходит посланный и вручает ей письмо, она читает. Это — официальное извещение от администрации копей о несчастье, случившемся с Томом.

Обследовав засыпанный выход, Том идет к противоположной стене, останавливается, напряженно размышляя. Вынул коробку с прессованным табаком, нож, отрезает кусок табаку и жует. Гартли сидит в прежней позе, скорчившись. Вдруг, схватившись за голову, кричит: «Сам! Сам себя... своими руками!» Том спрашивает, не сошел ли он уже с ума. Гартли злобно глядит на него, потом хохочет истерически: «Дурак! Ты думаешь — ты случайно вытащил этот 99-й участок? Я, я подсунул тебе его, чтобы... А вышло — я сам себя... своими же руками!» — «Так это ты... — стиснув в руке нож, Том кидается к нему... остановился, нож упал наземь. — Жаль, что я не убил тебя тогда! А теперь уже не стоит пачкать рук — все равно, скоро...»

Гартли вскакивает: «Нет, нет, я выйду отсюда! Я не хочу!» Том: «Ну, кажется, лучше тебе отсюда не выходить: товарищи уже знают, что ты предал их, а если узнают, что ты сделал со мной...» Гартли, обхватив голову руками, как мешок опускается наземь.

В шахте спасательный отряд работает лихорадочными темпами, но при обвале сверху обрушились каменные пласты, пробиться трудно. Джемсон делает подсчет: чтобы пройти обрушившийся слой, понадобится часов 50, не меньше... засыпанные едва ли выдержат...



Уже ночь, а у входа в Гунтоновские копи — взволнованная толпа шахтеров и местных жителей. Полиция.

Приходит Синтия, поддерживаемая матерью. Перед ними расступаются. Управляющий Джемсон ведет их к шахте. Они стоят наверху, над тем местом, где в глубине под ними погребен Том.

Внизу: Тому вспоминается то, что сказал Тротэр о старом штреке, находящемся за пластом угля. Том решает сделать попытку пробиться к этому штреку и с ожесточением начинает рубить уголь.

Еле держащаяся на ногах Синтия и ее мать выходят из ворот копей. Их окружают репортеры жадной стаей, идут за ними, не отставая. Женщины проходят на телеграф, посылается телеграмма о случившемся Биллу Уотсону — в соседний город.

Том пинком пробует поднять Гартли и заставить его работать, но Гартли не держится на ногах, колени у него подгибаются. Махнув на него рукой, Том продолжает работу один.

Билл Уотсон получил телеграмму. Поездов уже нет. Он нанимает автомобиль и по ночным дорогам, мимо сверкающих огнями далеких заводов, мимо ферм — мчится к Гунтону.

Работа спасательного отряда становится все труднее, камень все тверже. Остановились: совещание Джемсона и Тротэра: камень можно было бы взрывать, но это может вызвать новый обвал, нельзя. А так — ясно, что работы безнадежны. Джемсон: «Не надо говорить об этом... Пусть продолжают... Может быть, что-нибудь»... — махнув рукой, он уходит.

## ЧАСТЬ 5

Билл Уотсон добрался до Гунтоновской копи. Быстро переодевается в шахтерский рабочий костюм, спускается вниз. Его встречают отчаявшиеся Джемсон и Тротэр. Камень — почти гранитных пород. Уотсон что-то обдумывает, берет лампу и начинает осматривать место обвала и соседние галереи.

Том продолжает свою работу. Остановился, вытер нож, пьет воду из фляжки, предлагает Гартли. Тот жадно хватается за фляжку, и, когда Том хочет взять ее обратно, — он не отдает, подымает с земли брошенный Томом нож: «Попробуй только подойти... коммунист проклятый!» Том, с презрением взглянув на него, отходит: все равно — воды там осталось на дне. «А

керосину в лампе?» Он обстукивает лампу: еще на 3—4 часа хватит — не больше... Надо спешить...

Два представителя хозяев копи (участники заседания Соединенного комитета) — почтенного вида джентльмены с сигарами — в авто подъезжают к Гунтону.

В шахте: осмотр привел Билла Уотсона к выводу, что пласт мягкого угля идет вдоль обвала, и через этот уголь к 99-му участку, к засыпанным — можно пробиться гораздо скорее, чем по тому пути, где работает спасательный отряд. Джемсон возражает: этот путь ему известен, но он слишком опасен, кровля плохая, очень много шансов, что работающих там — засыплет; он, Джемсон, не считает себя вправе предлагать это рабочим. Билл Уотсон готов пойти на этот риск; Джим Тротэр — вызывается идти вместе с ним. Они начинают работу.

В доме Тома Синтия лежит в постели, возле нее мать. К дому подкатывает авто с двумя почтенными джентльменами: они хотят засвидетельствовать соболезнование вдове... т. е. не вдове, а супруге... Синтия кричит матери, что не хочет — не хочет видеть их! Пусть они убираются! Джентльмены оскорбленно пожимают плечами, усаживаются в авто...

Том уже устало, из последних сил, рубит уголь. Вдруг уголь проваливается у него под киркой в пустоту, он лихорадочно расширяет отверстие, просовывает туда лампу... Он пробился! Там — старый штрек!

Билл Уотсон — старый, опытный углекоп: уголь пластами обрушивается под его ударами. Тротэр уговаривает его отдохнуть. Некогда! Надо торопиться...

Автомобиль с двумя джентльменами окружают репортеры. Один из джентльменов охотно сообщает, что они навещали бедную миссис Том Дрэри. Репортеры пишут трогательное интервью.

Внизу: Том обращается к Гартли и предлагает ему пойти за ним в старый штрек, а оттуда — если хватит керосину и если не заблудятся — они могут пробраться к Бэнтамовскому выходу. Гартли: «А если... лампы погаснут? А если заблудимся?» Том — пожимает плечами: «Ну... тогда — конец». Гартли отказывается идти. Том еще раз пробует уговорить его, потом берет свою лампу и исчезает в проходе. Гартли остается — один.

Жутко... Он кидается вслед Тому, потом возвращается обратно: нет, лучше ему не выходить наверх, лучше не показываться там...



## ЧАСТЬ 6

Жена Уотсона принесла для него еду. Расспрашивает Джемсона. Джемсон объясняет, что, может быть, Уотсону и удастся спасти засыпанных, но работа, за которую он взялся, — очень опасна: на всякий случай миссис Уотсон должна быть готова ко всему.

Она торопится домой: там у Синтии — доктор. Доктор, осмотрев Синтию, говорит ее матери: «Если там, в копиях, кончится неблагополучно, как-нибудь хоть на время постарайтесь это скрыть от нее: сейчас ей этого не перенести».

В копиях: Том идет в старом заброшенном штреке. Вентиляции здесь нет, лампа от скопившихся газов тускнеет, почти гаснет. Том останавливается, ждет, пока задыхающийся огонек разгорится, споткнулся в полумраке о камень, чуть не уронил лампу, встал, чтобы перевести дух, рука с лампой дрожит, пот градом льет с него.

Пот градом льет с Уотсона — он продолжает работать. Джим Тротэр трогает его за плечо: миссис Уотсон прислала кое-что поесть, он должен подкормиться. Садятся, едят — торопливо.

Два джентльмена из Соединенного комитета играют «сингл» в теннис. Один опускает ракетку, вытирает пот со лба, задумывается. Говорит партнеру: «Знаете, мы здесь играем, а в это время — там, в Гунтоне, может быть... Я предлагаю — прекратить». Садятся, закуривают сигары.

Гартли — один. Ему кажется, что лампа его гаснет, он в ужасе вскакивает, взбалтывая, подносит лампу к уху: нет, керосин еще есть. Опять садится на землю — снова вскакивает: он уже в полубреду, ему чудятся стуки — сейчас ворвутся сюда углекопы, чтобы убить его, предателя. Он хватается за нож Тома...

Том уже еле идет — обессиленный, спотыкающийся. Проход сузился, нужно ползти на четвереньках, лампа от недостатка воздуха еле горит. Дальше — открылась большая пещера, в ней — несколько зияющих дыр-штреков. В какой из них пойти? Ошибка — смерть: керосину в лампе уже немного. Высоко подняв лампу, Том делает несколько шагов — споткнулся о брошенную деревянную балку, упал. Лампа лежит на земле, вспыхивает последним, неверным, колеблющимся светом, видно искаженное страхом, вглядывающееся в мрак лицо Тома. Затем — лампа потухает. Мрак...

К джентльменам из Соединенного комитета на теннисный корт приходят две дамы, о чем-то спрашивают их. Один отвечает: «В чем? В том, что в сущности мы, современные люди, — жестокие создания». Дамы начинают играть в теннис, но им вдвоем скучно. Предлагают мужчинам, один из них говорит «нет». Дама: «Не будьте жестоким созданием!» Джентльмен улыбается: делать нечего — придется играть: начинается партия вчетвером.

Уотсон и Тротэр — углубляются все дальше. Теперь, должно быть, уже недалеко. Уотсон останавливается и пробует стучать, ждет ответа. Нет — ничего не слышно. Снова — за работу.

Гартли замечает, что его лампа — гаснет. Он взбалтывает ее, выкручивает фитиль, на время становится светлее. У него — безумные, дикие глаза. Схватил фляжку, прикладывает к пересохшим губам, но воды — уже нет ни капли. Он разрывает ворот рубашки, ему кажется, что ему уже нечем дышать. Сидит, схватившись за голову, и бормочет: «Сам... сам себя... своими же руками!»

Управляющий Джемсон и доктор копей спускаются вниз — к спасательным работам. Откатчик везет его на вагончике, запряженной слепой лошадью «Дэвон». Джемсон торопит.

Оживилась игра в теннис. Но уже смеркается. Одна из дам: «Какой ужас! Уже темнеет!» Бросают игру.

Лампа Гартли гаснет. Он опять выкручивает фитиль: светлеет.

Уотсон снова опускает кирку, пробует звать, стучит в стенку.

Гартли кажется, что он слышит стук. Снова возникают перед ним бредовые видения, он хватается нож Тома, мечется в угольной пещере. Останавливается перед лампой и каждую секунду выкручивает фитиль. Стуки со всех сторон, кругом. Не выпуская ножа из рук, он хватается за голову, в отчаянии выкручивает фитиль лампы последний раз, она быстро гаснет. В потухающем свете видна рука Гартли, *<нрзб.>* ножом удобное место на горле — пониже кадыка...

Джемсон и доктор осматривают работы спасательного отряда. Отзывает в сторону старшину. Дело уже безнадежное, у всех опускаются руки... «А как Уотсон?» — «Продолжает работу».

Уотсон делает еще удар — уголь пробивается: он достиг цели. Кричат по очереди в отверстие он и Тротэр: никакого



ответа. Странно! Подходят Джемсон и доктор. Уотсон быстро расширяет отверстие. Все взволнованны. Держа лампу в зубах, Уотсон проползает в пещеру. Уотсон — в пещере 99-го участка. Он нагибается над лежащим на полу Гартли, освещая его лампой, — и видит торчащий у него в горле нож — хорошо знакомый нож Тома...

Тем времени Тротэр и другие делают вход в пещеру 99-го участка более широким. Уотсон выходит оттуда бледный, дрожащий. Его окружают, расспрашивают. Он отвечает: «Тома нет. Он, очевидно, ушел в старый штрек». — «А Гартли?» — «Гартли... умер». Тротэр, доктор и другие — вползают в проход и скоро появляются обратно с телом Гартли. Джемсон спрашивает доктора: «Что же это? Самоубийство — или...» Доктор пожимает плечами. Уотсон вскакивает: «Том — в старом штреке: надо спасти его! Кто со мной?» С ним идет Тротэр.

Лошадь «Дэвон» везет по штрекам тело Гартли. Углекопы идут за ним.

Уотсон и Тротэр — снова в пещере 99-го участка; с ними Джемсон. Уотсон увидел лампу Гартли — № 1957. Поднимает ее, осматривает и отдает Джемсону: «Берегите ее как зеницу ока и никому не отдавайте, кроме полиции». Пролезают через пробитое Томом отверстие в старый штрек. Джемсон возвращается с лампой Гартли.

Тело Гартли на носилках вынесли наверх. Быстро собирается толпа рабочих, окружает его, шепчутся. Один, подвыпивший, кричит: «Так ему и надо!» Другой останавливает его: «Ш-ш-ш!» Протискиваются репортеры. Они в восторге от новой сенсации. Пишется заголовок статьи: «Опять — рука Москвы: надсмотрщик Гартли убит коммунистом Т. Дрэри... Предполагаемый убийца скрылся...»

Уотсон и Тротэр находят в большой пещере распростертого на полу Тома, бросаются к нему. Тротэр прикладывается ухом к груди Тома. «Умер?» — спрашивает Уотсон. «Сейчас... — Тротэр прислушивается еще раз. — Сердце бьется... жив!» Уотсон: «Может быть, лучше бы умер...» Вливают ему что-то в рот из фляжки. Том слегка шевелится. Уотсон и Тротэр поднимают его на плечи и несут. Вдруг Уотсон останавливается: он увидел на земле лампу Тома. Тома опускают на землю, Уотсон поднимает лампу, внимательно осматривает ее, прицепляет к поясу, потом — несут Тома дальше.

Полицейский у окна читает газету, покачивает головой.

Комната Тома. Том — в постели, возле него — доктор, сестра милосердия, Уотсон. Доктор, осмотрев больного, заявляет, что он сегодня, вероятно, придет в себя.

В другой комнате — лежит выздоравливающая Синтия, возле нее — мать. Синтия знает, что Том — здесь, рядом; но почему ей не позволяют пойти к нему? Мать — в шляпе, в перчатках — ей надо куда-то идти; она уговаривает Синтию лежать спокойно. Уходит.

В комнате, где лежит Том, Уотсон берет у полицейского газету, раскрывает. Заголовки: «Сенсационный процесс! Коммунист Т. Дрэри на предварительном следствии признан виновным в предумышленном убийстве. До суда обвиненный будет отправлен в тюрьму — как только позволит состояние здоровья... Вчера, 22 апреля, доктор осмотрел его и заявил, что...»

Дверь приоткрывается — входит Синтия, вскрикивает: «Том!» Уотсон торопливо прячет газету, бросается к Синтии. Полицейский встает и кланяется ей. Синтия испуганно спрашивает, показывая на полицейского: «Зачем он здесь?» Уотсон уводит Синтию в соседнюю комнату и там, путаясь, объясняет, что это — по тому, старому делу: «Ведь Том был привлечен к суду после забастовки... Но сейчас к нему нельзя, нельзя!»

Том услышал крик Синтии и зашевелился, открыл глаза. Входит Уотсон.

Очнувшийся Том спрашивает его о Гартли. Уотсон отвечает неопределенно. Из дальнейших вопросов Тома Уотсон убеждается, что Том — невиновен, что он — не убивал Гартли. Уотсон радостно обнимает Тома, Том удивлен. Полицейского он еще не видит — тот сидит у окна.

Полицейский встает, извиняясь, подходит к телефону и звонит, что Том Дрэри пришел в себя — вечером можно прислать за ним карету. Том удивленно смотрит на полицейского, на Уотсона. Тогда Уотсон рассказывает Тому, в чем дело; дает ему газету. Том поворачивается лицом к стене, лежит так несколько времени. Затем, полуприподнявшись, схватывает за руку Уотсона: «А лампы — его и моя? Они целы?» Уотсон кивает головой. Том: «Синтия знает?» Уотсон что-то объясняет Тому и прибавляет в конце: «Ты скажешь ей вечером,



что... что тебя увозят в больницу». Том мрачно поворачивается лицом к стене...

Толпа народа у входа в какое-то здание; в дверях давка. Стая мальчишек с свежими номерами газет, газеты быстро расхватывают. Верхушка газеты: «Сегодня, 22 мая, начинается...»

Один из членов Соединенного комитета, у себя дома, за кофе, раскрывает газету: «Сегодня, 22 мая, начинается процесс коммуниста-убийцы Тома Дрэри. В случае, если вынесен будет смертный приговор, исполнение его...»

Он читает дальше и передает газету даме — со вздохом: «Люди — жестокие создания...» Наливает себе еще кофе, вынимает два пропуска в залу суда, один передает даме.

Зал суда. Эстрада. За столом — судья в парике и мантилье, адвокаты — тоже в мантильях. Двенадцать присяжных — направо от судьи; налево — представители печати. Том — под стражей. В зале — свидетели; среди них — Уотсон, Тротэр, Джемсон, ряд углекопов, члены Соединенного комитета. На галерее — публика, резко обособленные группы — рабочая и буржуазная.

Суд начался. На вопрос судьи — Том, вставши, отвечает: «Нет, не виновен». На галерее: реакция рабочей группы — удовлетворение, реакция буржуазной группы — возмущение.

Встает прокурор. Обращаясь к присяжным, начинает речь: «Обвиняемого перед нами, в сущности, нет...» В зале и на галереях — движение. «Настоящие обвиненные по этому делу — находятся на свободе: они — в Москве, которая организовала это преступление. Том Дрэри — агент Москвы, коммунист...»

В доме Тома. Синтия лежит — возле нее — мать, явно чем-то взволнованная. Синтия заметила, спрашивает: «Тому хуже? Да?» Мать: «Ему — ему сегодня делают операцию... Не беспокойся: два врача... самых лучших!»

Том — в зале суда, возле него — два часовых. Билл Уотсон и адвокат Пэрли взволнованно разговаривают о чем-то.

На суде идет допрос свидетелей. На эстраду медленно, неуклюже выходит толстый полицейский Стомак. Прокурор спрашивает: «Что вы можете сказать о том, какие были отношения между обвиняемым Дрэри и убитым Гартли?» Полицейский Стомак начинает свои показания: кадры из конца 1-й части — столкновение между Томом и Гартли после заседания Соединенного комитета, угроза Тома, что он убьет Гартли...

Реакция двух групп публики в зале. Удрученные показанием полицейского Уотсон и адвокат Пэрли. Судья объявляет перерыв до следующего дня.

Вечер — на улице. Мальчишки с экстренным выпуском газет. В газетах заглавия: «Решающее показание полицейского Стомака. Завтра ожидается приговор...»

Синтия в постели, возле нее мать и Уотсон. Уотсон объясняет, что операция Тому — отложена до завтра.

Том — в одиночной камере. Он ходит из угла в угол. Перед ним мелькают лицо Синтии, две лампы — его и Гартли, Уотсон, лица углекопов...

Зал суда. Показания Уотсона, быстро проходящие отдельные кадры из 6-й части.

Уотсона допрашивает адвокат Пэрли — только об одном: о лампах. Своим допросом он выясняет, что лампа Гартли — № 1957 — была найдена пустой, с обгоревшим фитилем, а в лампе Тома Дрэри — № 2209 — еще оставался керосин. Бесспорный вывод из этого: лампа убитого Гартли горела еще около 3 часов после того, как Том Дрэри ушел от него в старый штрек, и когда керосин догорал — Гартли выкручивал фитиль. «Как вы полагаете, мог ли это делать убитый Гартли?»

Реакция на эту реплику двух групп в публике. Прокурор — ядовито улыбается: «Где гарантия, что лампа Дрэри не была открыта его единомышленниками и туда не был перелит керосин?» Реакция в публике. Углекопы хохочут.

Адвокат Пэрли предлагает прокурору осмотреть и попытаться открыть лампу. Тщетные попытки прокурора сделать это — смеется Уотсон, смех в зале. Уотсон — старый углекоп — объясняет: лампа устроена так, что ее можно открыть только с помощью сильного магнита; без этого вскрыть лампу можно, только разбив ее. Это показывается суду экспериментально на одной из ламп: прокурор, обескураженный, садится.

Часть толпы на улице, у дверей суда. Из дверей выходит Джим Тротэр, углекопы бросаются к нему. Он говорит: «Через полчаса будет вынесен приговор».

Уотсон из суда о том же звонит домой — жене. Она, взволнованная, вешает трубку и бежит к Синтии: «Через полчаса мы будем знать... исход операции».

Торжественно выходит суд, присяжные. Том — сзади него два конвоира — встает. Встает старшина присяжных. Секретарь суда спрашивает его: «Вынесено решение?» Старшина:



«Да, сэр». Секретарь: «Виновен ли Том Дрэри в предумышленном убийстве Джека Гартли?» Старшина: «Нет, не виновен...»

Взволнованные лица публики, аплодисменты, крики негодования, суровый окрик судьи. Он приказывает конвоирам отойти от Тома, Том спускается вниз...

Том — дома, вбегает в комнату, где лежит Синтия. Она подымается, не веря глазам: «А... операция? Чем же ты был болен?» — «Виселицей...» — отвечает Том и торопливо начинает рассказывать ей.

Входит Уотсон и тянет его к окну: к дому <идет> демонстрация углекопов со знаменами, с лозунгами.

Том выходит к углекопам. Ему устраивают овацию. Стоя на ступенях, он начинает говорить речь.

*V.1931*

## СИБИРЬ

### 1

Последний год перед войной — последний год великолепия императорской России.

В зале одного из петербургских дворцов построен шеренгой выпуск воспитанников Артиллерийского училища. В сопровождении блестящей свиты входит царь и поздравляет их с производством в офицеры...

Эти торжественные незабываемые минуты — уже позади. Начинается проза жизни, молодым офицерам нужно разъезжаться по местам службы. Только немногим счастливым удалось остаться в Петербурге. В числе их — подпоручик Половец: он получил назначение в гарнизон форта на берегу Финского залива, оттуда до Петербурга — всего час езды.

По прибытии Половца на место службы сразу же начинаются сюрпризы. Половец является представиться генералу. К удивлению молодого офицера, его ведут... в кухню. Там толстяк в поварском колпаке и переднике оказывается генералом: страстный гастроном, генерал всегда сам готовит обед. Впрочем, этот как будто добродушный толстяк сейчас же показывает себя с другой стороны. Славный маленький татар-



чонок Осман в белом поварском колпаке зазевался, на плите что-то перелилось через край. Генерал отвешивает ему одну за другой несколько пощечин. Татарчонок, плача, кричит, что он бедный, но он татарский князь.

— Князь? — генерал, хохоча, дает ему еще пощечину...

В квартире своего ближайшего начальника, капитана Нечета, наш герой оглушен птичьим пением и писком: всюду по комнатам летают десятки канареек, разведение которых составляет весь смысл жизни добродушного капитана. Другие офицеры, если у них нет таких причуд, заполняют жизнь картами, адюльтерами, вином...

Тем резче на этом фоне выделяется чета Шмитов. Капитана Шмита здесь зовут «железным капитаном»: это — человек непоколебимой честности и прямоты, сильной воли. Его жена Маруся — очаровательная, совсем молодая, еще не утратившая детскости женщина.

Маруся — страстная поклонница музыки. Половец — отличный пианист, он только по присущей ему русской лени и безволию не попал в консерваторию... Музыка с первой же встречи создает почву для взаимного понимания, дружбы между Марусей и Половцом. Со стороны Половца это чувство быстро переходит во влюбленность, в ревность к капитану Шмиту, которого Маруся обожает. «Железный капитан» отвечает ей тем же: под суровой внешностью в его душе скрыты неисчерпаемые запасы нежности.

## 2

Приезд Половца почти совпадает с началом катастрофы, разражающейся над уютным домом Шмитов.

Генерал, поклонник гастрономии, не только любит поесть сам, он любит угостить и других, любит «проветриться» в Петербурге. Жалованья ему не хватает, и он пополняет свой бюджет из денег, присылаемых солдатам от их родных, из сумм, отпускаемых на довольствие гарнизона. Солдаты заявляют жалобу Шмиту. Шмит является к генералу и со свойственной ему резкостью предупреждает, что он не допустит, чтобы обворовывали солдат. Генерал взбешен. Он ищет, чем бы ему побольнее кольнуть Шмита, и не находит ничего лучшего, как бросить грязный намек по адресу Маруси Шмит. Шмит отве-

чает пощечиной генералу — в присутствии свидетеля — генеральского денщика.

Дома Шмит ничего не говорит Марусе о случившемся. Он только нежен с женою, как никогда. Он просит ее отменить приглашение Половца к обеду: он хочет провести этот вечер вдвоем с Марусей. Он знает, что это их последний счастливый вечер.

Наутро Шмит получает пакет от генерала. К удивлению Шмита, естественно ожидающего последствий вчерашней пощечины, в письме генерала он не находит ничего, кроме официального приказа немедленно выехать в Гельсингфорс для заказанных там инструментов. Шмиту не верится, чтоб генерал оставил оскорбление неотмщенным, он чувствует какую-то ловушку, какую-то опасность в этой командировке, но ехать надо.

Вечером, после отъезда Шмита, Маруся и Половец вдвоем. Он играет на рояле, играет так, как никогда в жизни, — играет для «нее». Ему кажется, что она слышит то, что он хочет сказать ей своей музыкой. Он встает из-за рояля и подходит к ней. Сейчас он скажет ей то, что он уже не в силах держать запертым внутри себя...

Резкий телефонный звонок прерывает сцену. Это звонит генерал. Маруся шутливо приветствует его. Затем, выслушав генерала, совершенно изменившимся, упавшим голосом она просит его позвонить через несколько минут — тогда она даст ответ. Она вешает трубку. Ноги у Маруси подкашиваются — она упала бы, если бы ее не подхватил Половец.

Лихорадочно торопясь, дрожа, Маруся передает ему содержание разговора с генералом. Генерал сообщил ей, что Шмит ударил его по лицу и что теперь судьба мужа, его жизнь — в руках Маруси: если она согласна расплатиться за мужа и заедет к генералу завтра вечером — все дело будет предано забвению, если нет...

Как поступить Марусе? Она любит Шмита — и поэтому ей надо пойти к генералу. Она любит Шмита — и поэтому ей нельзя, ужасно пойти к генералу...

Эту трагическую дилемму ей нужно разрешить сейчас же: через несколько минут генерал позвонит снова.

Возмущенный до глубины души Половец просит, чтобы Маруся разрешила ему подойти к телефону, когда позвонит этот негодяй: Половец ответит ему, как надо.



— И тогда Шмит погиб, — возражает Маруся.

Увы, она права — Половец понимает.

Бесконечные минуты идут. У обоих появляется надежда, что генерал не позвонит больше. Может быть, Маруся ослышалась, не так поняла генерала? Она хватается за это предположение Половца. Она сама начинает в это верить, она оживает...

Звонок. Половец кидается к аппарату. Маруся отстраняет его. И как будто спокойным чужим голосом она отвечает генералу, что, если что-нибудь непредвиденное не помешает ей, — она завтра вечером придет к нему...

### 3

Это ужасное «завтра» наступило.

Измученный бессонной ночью и своими мыслями, Половец отвечает своему денщику Якову невпопад и вообще ведет себя так странно, что Яков встревожен. Половец приказывает скорее подать мундир: он торопится к генералу. Яков видит, как его барин, вынув из ящика револьвер, трясущимися руками заряжает его и кладет в карман домашней куртки.

Уже в передней, надев пальто, Половец вспоминает, что револьвер остался в кармане куртки, и — приказывает Якову принести его. Яков возится в спальне непонятно долго, наконец приносит оружие. Половец набрасывается на Якова с выговором. Денщик смиренно молчит.

Половец ждет в приемной генерала. Застекленная дверь в кабинет позволяет ему видеть жирный, в складках, затылок генерала, сидящего за письменным столом.

Половец вынимает револьвер, целится в генеральский затылок, с наслаждением нажимает курок...

Выстрела нет. Половец нажимает курок еще раз — и то же самое. Он растерян, но осматривает оружие — и видит, что револьвер разряжен. Не дожидаясь аудиенции у генерала, он тотчас же уходит — под изумленными взглядами генеральских слуг.

Дома денщик Яков признается ему, что это он разрядил револьвер. Взбешенный Половец ударяет его. Бородатый, похожий на медведя Яков покорно принимает пощечину. А затем, от стыда за этот свой поступок, от горя — Половец лежит,



зарывшись лицом в подушки, и Яков, согнувшись над ним, утешает его, как бородатая няня.

Вечер. Яков заглядывает в спальню и видит молодого офицера спящим. Он осторожно выходит.

В это же самое время генеральский денщик — круглый, лоснящийся как самовар — конфиденциально докладывает генералу, что в приемной его ждет дама. Генерал выбегает в приемную: там — Маруся Шмит...

Шмит вернулся из командировки, Маруся встречает его на пристани. Перед нею — мучительная задача: сделать так, чтобы у Шмита не явилось ни малейшего подозрения о том, что случилось в его отсутствие. Ей нужно поэтому разыгрывать из себя прежнюю веселую Марусю. Шмит шутит, он рассказывает Марусе какой-то смешной приснившийся ему сон. Маруся знает, что она должна смеяться, — и, к ужасу своему, чувствует, что не может. Наконец, нечеловеческим усилием воли она заставляет себя сделать это, она начинает смеяться, но тотчас же ее смех обрывается, сыплются градом слезы и обрывки слов о том, что она больше не может притворяться... она иначе не могла... Шмит должен простить ее...

Шмит торопливо усаживает Марусю в экипаж, чтобы избавиться от назойливо-любопытных взглядов публики. Когда экипаж подъезжает к их дому — Шмит, очевидно, уже все знает. Он соскакивает и, не отвечая на вопросы и просьбы испуганной Маруси, удаляется почти бегом.

Задыхающийся от быстрой ходьбы и от бешенства он стоит лицом к лицу с денщиком генерала. С наглой почтительностью денщик докладывает, что его превосходительства нет дома: он отбыл в Петербург. Когда вернется — неизвестно, его адрес в Петербурге — тоже неизвестен...

#### 4

В доме Шмитов начинается сложная, мучительная драма. Шмит, конечно, прекрасно понимает, что это ради любви к нему Маруся пошла к генералу, но его терзает непреодолимая чисто физическая ревность. Она вспыхивает по самому ничтожному поводу, она переходит в припадки ненависти — и вдруг ненависть, без всякой логики, переключается в страсть, в величайшую нежность к Марусе.

Измученная Маруся начинает бояться Шмита. Для нее — отдых, когда его нет дома, когда он, как сегодня, проводит вечер в офицерском собрании. К Марусе пришел Яков — денщик Половца, еще какой-то солдат, маленький татарин-поваренок генерала. Солдаты обожают Марусю. Она пишет под их диктовку письма к их женам. Особенная дружба у нее с маленьким татарчонком, только он теперь еще заставляет ее иногда засмеяться...

После попойки в офицерском собрании Шмит предлагает теперь же, ночью, поехать в Петербург — «проветриться». Кто-то из офицеров робко замечает, что они рискуют там где-нибудь встретить генерала, им влетит за отлучку без разрешения. Шмит зло издевается над осторожным офицером и теми, кто его поддерживает. Насмешки Шмита действуют: первым вызывается ехать Половец, за ним — еще несколько.

Предводителем кутящей компании естественно становится Шмит. Он останавливается на пороге зала в «Аквариуме», обводит публику тяжелым, пристальным взглядом и заявляет, что ему здесь не нравится. Наконец, якорь брошен в «Вилле Родэ».

Оркестр, эстрадная певица-француженка, декольте женщин, мундиры и фраки мужчин. Свет притушен, он зажигается только тогда, когда певица кончает свой номер. И тогда в большой компании за одним из столов становится виден бородатый человек в поддевке, в русской рубахе. Все взгляды обращаются на него, искрой пробегают шепот: «Распутин!»

Стиснув зубы, Шмит встает и, на ходу вынимая револьвер, направляется к Распутину. Движение в зале. Переодетые сыщики, охраняющие Распутина, стремглав кидаются на Шмита, обезоруживают его, тащат к выходу. Он, оглядываясь, кричит:

— Все равно — не уйдешь от меня, негодяй!

И тогда товарищи Шмита видят пригнувшегося, прячущегося за спину Распутина генерала, занимающего столик сзади компании Распутина.

В вестибюле товарищи Шмита объясняют жандармскому полковнику, что Шмит направлялся не к Распутину, а к сидевшему сзади него генералу, с которым у Шмита есть личные счеты. Жандармский полковник предпочитает замять скандал и предлагает офицерам немедленно увезти Шмита.



Яркий, солнечный день. По воде скользит стройный крейсер под французским флагом. Хлопают выстрелы салюта.

Ожидающая толпа на улице или набережной Петербурга. Появляются коляски с французским министром и офицерами. Овации, музыка...

Волею судьбы приезд французов ускоряет развитие событий в жизни наших героев. Генерал, упорно остающийся в Петербурге, чтобы избежать встречи со Шмитом, знакомится с французскими офицерами. Один из них, моряк, оказывается таким же знатоком и поэтом гастрономии, как наш генерал. Встреча этих двух великих гастрономов приводит к тому, что генерал, в увлечении забывши обо всех опасностях, приглашает французских офицеров к себе на обед.

Французы экспромтом решают поехать в форт за несколько часов до обеда, чтобы воспользоваться случаем и осмотреть укрепления. В форте все захвачены врасплох неожиданным приездом гостей. Происходит ряд комических «гафов», начиная с визита французов к исполняющему обязанности коменданта капитану Нечету, любителю канареек. Ряд *qí pro quo*<sup>1</sup> происходит по вине хвастуна — генеральского адъютанта, почти не знающего французского языка и взявшегося быть переводчиком.

## 6

Все эти комические интермедии только резче оттеняют разыгрывающийся дальше новый акт драмы.

Французы, разумеется, не имеют никаких оснований скрывать, что вечером они обедают у генерала. Таким образом, проваливаются все расчеты генерала по возможности незаметно приехать в форт и к утру уже снова быть в Петербурге. Шмит, как и другие офицеры форта, узнает о предстоящем приезде генерала.

Когда Шмит, вернувшись домой, сообщает об этом Марусе, она ждет ужасной сцены. К ее удивлению, никакой сцены не происходит. Наоборот — Шмит даже весел, но от этой его веселости Марусе становится еще страшнее. И предчувствия

---

<sup>1</sup> Недоразумений (*лат.*).



не обманывают ее: спокойно, с той же веселостью Шмит заявляет ей, что попозже, когда уедут французы, он пойдет к генералу и застрелит его, как собаку.

Маруся отлично понимает, что для Шмита это означает военный суд и расстрел. Она в отчаянии, она умоляет мужа отказаться от своего намерения, но он отвечает ей шутками, продолжая чистить и заряжать револьвер.

Вечером Маруся пробирается к Половцу. Она видит свет, движущиеся фигуры в занавешенных окнах дома, занимаемого генералом.

Генерал — у себя на кухне, там идет лихорадочная работа. Генерал обеспокоен, раздражен тем, что о его приезде уже все знают (как об этом ему доложил денщик). Он вымещает свое раздражение на татарчонке Османе, на которого сыплется град пощечин, издевательств.

Маруся — у Половца. Она просит его что-нибудь сделать, спасти Шмита, удержать его. Половец знает, что удержать Шмита невозможно. Но он знает, что с гибелью Шмита — кончится жизнь и для Маруси. Такая, как сейчас, измученная, страдающая — она дорога ему, как никогда. И ради нее он решает пожертвовать собой: он опередит Шмита, он раньше его пойдет к генералу... Отомстить генералу за Марусю — для него будет таким же наслаждением, как для Шмита.

Первый порыв Маруси — радость: тогда Шмит будет спасен! Она дает Половцу врученный ей генералом ключ от бокового входа в дом, ведущего прямо в спальню генерала... Но сейчас же Марусе становится стыдно своей радости: ведь шансов спастись для Половца — почти нет, он так же, как и Шмит, пойдет на смерть...

Несколько секунд она сидит задумавшись. Она просит Половца не мешать ей. И наконец объявляет ему свое решение: ни Шмит, ни Половец, но она сама сделает это. Ей, во всяком случае, не грозит военный суд и расстрел. К Половцу у Маруси только одна просьба: постараться задержать Шмита на некоторое время.

Половец, в страшном возбуждении, пытается разубедить Марусю: она рискует каторгой, он ни за что не допустит этого, он сделает так, как он сказал. Весь этот трагический спор ведется шепотом, чтобы не разбудить спящего в соседней комнате денщика...

Мы не узнаем, чем кончается этот трагический спор, чем кончается попытка Маруси любой ценой спасти Шмита. Мы видим, как уже утром генерала находят убитым в его спальне: он застрелен — по-видимому, из его же собственного кольта, валяющегося на ковре. Впрочем, точно такие же кольты — казенного образца у всех офицеров. Кто же — убийца?

От генеральского денщика следователь получает чрезвычайно важный материал для ответа на этот вопрос: денщик был свидетелем пощечины, нанесенной Шмитом генералу; он знает о визите г-жи Шмит к генералу и о том, что у нее был ключ от боковой двери, которую теперь нашли открытой. Татарчонок Осман весело смеется и бормочет что-то совершенно непонятное — следователь прогоняет его. Денщик Половца Яков сперва пытается уклониться от допроса под предлогом, что он ничего не знает. Но торжественная церемония присяги действует на него, и он начинает рассказывать, как однажды разрядил револьвер Половца, собиравшегося идти к генералу...

Заседание суда. Перед судьями — трое: капитан Шмит, Маруся Шмит и подпоручик Половец. Но суд оказывается в совершенно парадоксальном положении: каждый из этих троих приписывает убийство себе. Каждый из обвиняемых самым горячим образом обвиняет самого себя и старается оправдать других.

Шмит отвечает резко, грубо — как будто намеренно стараясь показать себя антипатичным в глазах судей. Половец ведет себя, как настоящий попавшийся преступник: он подавлен, он путается в показаниях. Наибольшее впечатление производит показание Маруси — горячая, взволнованная и одновременно чрезвычайно логическая речь, где она уличает в противоречиях и Шмита, и Половца и объясняет судьям мотивы их рыцарского желания принять вину на себя. Председатель суда спрашивает Марусю: знает ли она, что если она говорит правду, то отсюда она пойдет в тюрьму, а затем — в Сибирь. Ведь она еще так молода, перед нею — вся жизнь...

Кажущаяся бесконечной пауза. Маруся молчит. Самообладание, по-видимому, покинуло ее. У нее вырывается рыдание...

И вдруг в ответ в публике слышен отчаянный пронзительный плач. И публика, и даже часть судей вскакивают, смотрят...



Плачет, оказывается, татарчонок Осман. Он бьет себя в грудь и кричит, что не отдаст Марусю в тюрьму. Его хотят вывести, но он, вырвавшись, подбегает к столу судей и своим ломаным языком объясняет, что это он в ту ночь пробрался в спальню генерала и застрелил его. Почему? Потому что генерал всегда бил его по лицу, а он — татарский князь, а генерал в тот вечер ударил его двенадцать раз...

После того как успокаивается вызванное этой сенсацией волнение, Маруся просит у председателя суда прощения за свою ложь. В ту ночь она действительно проникла в спальню генерала, чтобы убить его, но нашла его уже убитым. Потрясенная, в полной уверенности, что это дело рук Шмита или Половца, она убежала, оставив боковую дверь открытой...

Суду теперь ясно, что после Маруси через ту же дверь прошли в разное время Шмит и Половец. Каждый из них находил генерала уже убитым, решал, что это Маруся исполнила свою угрозу и, спасая ее, принимал вину на себя.

— Вы свободны! — объявляет председатель суда трем мнимым убийцам — Марусе, железному капитану Шмиту и Половцу...

Маруся кидается к татарчонку, осыпает его поцелуями, обещает взять его к себе до суда на поруки, и ему — еще мальчику — суд ничего не сделает.

— Не бойся, Осман, до свидания!

— Я не боюсь, я — татарский князь, — гордо отвечает Осман.

*25.XI.1931*

## Д-503

Геометрически правильный город. Огромные, прозрачные кубы-дома из «нового стекла»: видно, как внутри их движутся в десятом, в двадцатом этаже люди, как будто плавающие на этой высоте в воздухе. Одинаковы все дома; одинаково обставлены одинаковые комнаты; одинаково одеты их обитатели. От вторжения неорганизованной природы — цветов, деревьев, птиц, животных — города ограждены стеклянной «Зеленой стеной», за которой простираются бесконечные, зеленые, никому теперь не нужные дебри, куда человеческая нога не ступала уже в течение веков.



Мы перенесены на 1000 лет вперед от нашей эпохи. Все революции, в ожидании которых живет наше поколение, уже позади. Вся жизнь рационализирована, стандартизована, рассчитана по системе Тейлора. Рационализирована даже любовь: каждый человек исследуется в сексуальном отношении врачами в Медицинском бюро, получает определенное число «сексуальных дней» в неделю и «розовые талоны»; предъявление такого талона гарантирует каждому (или каждой) выполнение сексуальных желаний — отказ считается преступлением и карается государством... (Кстати сказать, единственная кара, применяемая теперь государством, — это смерть под «Машиной Благодетеля», действующей очень эстетично — путем мгновенной диссоциации материи: через секунду от человека остается только лужица чистой воды и кучка пепла.)

Уверенность человечества — или, по крайней мере, государственной власти — в достижении абсолютного счастья так велика, что это счастье собираются перенести и на другие планеты. С этой целью под руководством Д-503 (имена теперь, конечно, заменены буквами и цифрами) строится «Интеграл» — ракетный аппарат для межпланетного сообщения. Вокруг строителя этого аппарата и разворачивается основная интрига.

Д-503, очевидно, один из талантливейших инженеров своей эпохи и как будто один из самых типичных представителей механизированного «счастливого» человечества. Во время полагающейся по дневному расписанию прогулки (прогулка совершается организовано, по четыре в ряд под марш труб «Музыкального завода») Д-503 знакомится с женщиной 1-330, в которой есть ирония, есть что-то непонятное ему, загадочное — и потому для него, рационализованного человека, враждебное, но вместе с тем, к его удивлению, именно это загадочное его влечет. 1-330 предъявляет ему «розовый талон», он являлся к ней в назначенный час. Как полагается здесь в таких случаях, в стеклянной комнате уже спущены жалюзи, но вместо простого, «рационального» акта 1-330 только дразнит Д-503; она, к его ужасу, курит древние «папиросы», пьет какой-то зеленый алкогольный напиток и, что еще хуже, в поцелуе заставляет и его сделать глоток. Употребление этих ядов — никотина и алкоголя — в рационализованном государстве, конечно, давно запрещено, и Д-503, как честный гражданин, должен сообщить о преступлении в государственное «Бюро Хранителей», но... он чувствует себя не в си-

лах сделать это, он сам становится соучастником преступления. Постепенно он убеждается, что он, очевидно, заболел «любовью» — этой болезнью, о которой он читал только в древних, XX века, книгах... Это осложняется его отношениями к другой женщине, О-90: оказывается, даже и такая «нелепая» вещь, как ревность, тоже существует не только в древних книгах, потому что О-90 ревнует его к 1-330. И что еще хуже, О-90 хочет иметь от него ребенка, хотя у нее нет на это права, так как она физически не удовлетворяет установленной государством евгенической «Материнской норме». В припадке отчаяния и слабости Д-503 однажды соглашается дать ей этого ребенка — и женщине О-90 грозит в недалеком будущем страшная «Машина Благодетеля». («Благодетель» — ежегодно избираемый глава государства, и он же собственноручно выполняет операции уничтожения преступников; демонстрируется одна из таких операций — уничтожение поэта, осмелившегося написать иронические стихи по адресу «Благодетеля».)

Тем временем свидания Д-503 с таинственной 1-330 продолжают. Одно из таких свиданий происходит в «Древнем доме», сохранившемся в виде музейного образца от XX века. Здесь 1-330 принимает Д-530, надевши вместо обязательной для всех серо-голубой «униформы» древнее, XX века, платье. Чтобы облечься опять в «униформу», она просит Д-503 отвернуться; он слышит, как она переодевается перед зеркальным шкафом, как скрипит дверца шкафа, ему хочется кинуться к ней, обнять ее... Но когда он оборачивается, оказывается, что 1-330 совершенно непонятно куда и как исчезла.

Несколько дней он ищет ее, тоскует без нее. В это время «Интеграл» уже закончен, начинаются испытания могучих ракетных двигателей на заводе. Происходят драматические встречи Д-503 с женщиной О-90, ожидающей ребенка и затем — смерти. Единственное, в чем он еще находит забвение, — это работа.

В тоске Д-503 однажды снова приходит в ту же комнату «Древнего дома», где было его последнее свидание с 1-330, открывает дверцу шкафа, и вдруг... пол шкафа уходит под его ногами, он опускается куда-то все вниз, вниз и, наконец, оказывается в подземелье. Он соображает, что, вероятно, это те самые подземелья, в которых были городские подземные дороги «древних» XX века. Но почему же это подземелье освещено электрическими лампочками? В поисках выхода из ла-



биринта он доходит до какой-то двери, за нею слышны голоса; стучит в дверь — оттуда выходит его знакомый доктор, к которому он недавно обращался, чтобы излечиться от своей болезни — «любви». Доктор, ничего не объясняя, выводит его во двор «Древнего дома».

Наступает великий день выборов «Благодетеля», которые на этот раз заканчиваются небывалым в истории нового человечества скандалом: вместо обычной, почти религиозной церемонии единогласного вотума какая-то группа голосует против — при всеобщем ужасе и смятении... Здесь Д-503 встречает наконец свою любовь 1-330. Она обещает объяснить ему все происходящее, все, для него непонятное, — и через несколько дней он вместе с нею снова спускается в те подземелья, где уже был один раз.

Дверь в конце подземелья, оказывается, ведет в совершенно новый мир за «Зеленой стеной». Это — буйный мир стихий, природы, зелени, птиц — и, к удивлению Д-503, людей, которые в течение веков жили здесь совершенно независимо от людей города, от машинных людей (считавших породу «диких» людей давно вымершей). Люди за «Зеленой стеной» веселы, жизнерадостны, они не знают городской, химической жизни, они едят древний «хлеб», пьют древнее «вино», они ходят нагими, они обросли шерстью — блестящей, красивой, похожей на шерсть лошадей.

Человеческое счастье 1-330 видит в синтезе примитивной жизни этих людей с людьми города. Она открывает Д-503 организованный ею заговор против власти «Благодетеля»: во время пробного полета «Интеграла» в стратосферу заговорщики должны овладеть «Интегралом» — это даст им могучее оружие против городского государства. Д-503 не в силах выдать заговорщиков, потому что это обрекает на смерть прежде всего 1-330.

Происходит полет «Интеграла». 1-330 участвует в нем в качестве радиотелеграфистки. Но в ту самую минуту, когда заговорщики уже готовы были овладеть «Интегралом», заговор их оказывается раскрытым, аппарат — в руках государства. 1-330 уверена, что выдал их Д-503; он понимает, что теперь она навсегда потеряна для него. И, главное, он помимо своей воли был действительным виновником неудачи заговора, потому что все драматические перипетии последних дней он записывал в дневник.



Наутро в «Государственной газете» одновременно с известием об открытии заговора появляется декрет о «Великой операции»: один из ученых государства изобрел способ уничтожения фантазии в человеке путем прижигания х-лучами одного из мозговых центров, а после уничтожения фантазии человечество уже не будет стремиться выйти из состояния великого, машинного, стопроцентного счастья — и, следовательно, оно будет действительно счастливо. «Великой операции» обязаны подвергнуться все без исключения, сопротивляющихся подвергают этой операции насильственно — чтобы сделать их счастливыми.

Но, видимо, не все хотят этого обязательного счастья: в городе начинается восстание. «Зеленая стена» разрушена, впервые после многих веков на улицах появляются птицы, животные. И одновременно против восставших идут колонны уже оперированных, с вырезанной фантазией людей — беспощадных, все сметающих на своем пути, как танки. Неоперированные в смятении бегут...

Д-503 схвачен, над ним производится «Великая операция». Он мгновенно успокаивается и возвращается в прежнее свое идеально-машинное состояние. Теперь для него все просто и ясно, он спокойно является к «Благодетелю» и рассказывает ему все, что знает о заговоре и об участии в нем 1-330, он спокойно отправляется с отрядом «оперированных», чтобы найти и арестовать ее. Но они в смятении останавливаются: на улицах, впервые после многих веков, появились птицы, животные, улицы забросаны цветами — «Зеленая стена» разрушена!

*15.VII.1932*

## СТЕНЬКА РАЗИН

Темный экран. Слышно карканье ворон. Открывается: поле, осенние сумерки, силуэт виселицы. Летает воронье. И силуэты двух людей: один — поменьше, другой кажется огромным. Он кричит: «Прочь!» — Птица поднимается с земли и улетает. Он нагибается к лежащему на земле труп, переворачивает его, смотрит — и вслух: «Нет, и это не он!» Его спутник — он в одежде монаха — осматривает другой труп, спрашивает: «Левое ухо у брата твоего рублено?» — «Левое...» — «Не он. Пойдем, сторожей спросим...»

Костер. Трое стрельцов, с ними Подьячий в накинутой на плечи шубе. Подходят Монах и с ним высокий, широкоплечий человек в крестьянском зипуне, с черной, как смоль, кудрявой бородой, с серьгой в ухе. Монах спрашивает: не было ли среди казненных человека без левого уха. Стрелец отвечает, что такого не было: наверное, он еще в Пыточной башне, там еще идет работа... Подьячий прибавляет: «Там их научат, как бунтовать народ — вот таких дураков-мужиков, как этот...» Человек в туплупе рванулся к нему. Монах его удержал, тащит — они уже уходят, как вдруг слышится, непонятно откуда, слабый женский голос: «Пи-ить!» Что это такое? Кто это? Стрельцы хохочут, один из них показывает куда-то вниз, себе под ноги. И тогда видно: в земле — женщина, зарыта по шею, снаружи только голова, губы шевелятся; и снова слышно «пить»... Человек в зипуне бросается к ней и прикладывает к ее губам флягу. Подьячий пинком выбивает у него флягу из рук. Человек в зипуне дернул его за ногу — и Подьячий упал, но уже подскочили стрельцы с бердышами. Человек в зипуне схватил тщедушного Подьячего за ноги, размахивает им как кистенем, ударяет первого подвернувшегося стрельца, тот падает, двое других, кинув бердыши, убегают. Человек в зипуне — как мешок бросает Подьячего и бердышом начинает торопливо откапывать женщину. Спрашивает ее: «За что они тебя?» Женщина: «В колдовстве винят». Монах в страхе отбегает, уговаривает спутника уйти. Но тот уже кончил, он накидывает на женщину шубу Подьячего — она зарыта была голой. Женщина ведет его к себе. Монах идет за ними издали — подойти боится...

Сводчатая комната в Пыточной башне. За столом — боярин: Судья. Рядом с ним Писец. Перед столом стоит связанный высокий, сильный казак — левого уха у него нет; сзади его наготове — Палач. Судья — казаку: «Молчишь? Ну ладно...» Палач, по знаку Судьи, ведет казака к жаровне с угольями — сейчас приступит к работе... Но в башню входит молодой, на польский манер одетый Князь-Воевода, а за ним — Перс-старик и Толмач. Персу нужно купить рабов для Хана — Воевода предлагает ему выбрать любых из числа сидящих в башне. Перед ним открывают дверь камеры, набитой людьми в крестьянской одежде, в казацких кафтанах. Перс смотрит их зубы, ощупывает их, как лошадей. Вот одного Палач уже ведет к жаровне, чтоб заковать его. Казак без уха, привязанный к столбу возле жаровни, ждет...



В глиняной мазанке возле жаровни с угольями сидит юноша. Открывается дверь, входит женщина в шубе в сопровождении своего спасителя. Юноша кидается к ней, радостно мычит что-то: это — ее немой брат. Женщина приказывает ему уйти и потом спрашивает пришедшего с ней: «Как же звать тебя? Чтобы знать мне, кого дарить, кого благодарить буду?» Молчание... «Из беглых крепостных? Мне говори — не бойся!» Ответ: «А слыхала ты — объявился на Волге казак Стенька Разин — поднимает мужиков на бояр?» Женщина: «Ты, значит, из его людей?» — «Нет». — «Так кто ж ты?» — «Стенька Разин...» Он осматривает бедную мазанку: ничего, кроме жаровни, кувшина с водой, кошмы с подушками. Усмехается: «А дарить тебе меня, похоже, нечем. Разве что...» — он кладет ей руку на голое плечо — шуба у ней сползла с плеча, распахнулась. Женщина отстраняет его и дарит ему какие-то очень странные дары: взяла горящий уголек из жаровни, через уголек налила в Стенькину флягу воды. Объясняет: «Этим угольком присушишь вещь, какую хочешь, — и она будет у тебя. А этой воды выпьешь и запоешь — все, кто услышат, будут твои...» Зажженный красотой женщины, Разин не хочет от нее так уйти, поднял ее, положил на кошму. Она предупреждает, что тогда дары ее потеряют силу: «Твоя судьба: или все — или одна...» Разин стоит, распахнув кафтан — сейчас сбросит его...

К мазанке снаружи подбегают Монах и казак в разорванном кафтане — Васька Ус (с одним усом — другой давно вырван). Они тихо кличут Разина.

Внутри: Разин услышал, встрепнулся. Женщина вся тянется к нему, но говорит: «Слышишь? Зовут тебя люди... Иди!» Зов повторяется — громче. Разин обнял женщину, поцеловал крепко, шагнул к порогу. Остановился: «Прощай, Катерина... или встретимся еще?» Женщина: «Встретимся... когда час придет...» Разин выходит. Женщина кинулась за ним следом к двери... Вернулась, легла ничком на кошму...

Монах и Васька Ус сообщают Разину, что товарищей их схватили на улице и потащили в Пыточную башню, там же и брат Разина — Иван, а самого Разина всюду ищут, по всей Астрахани: надо бежать, пока не поздно. Разин отказывается покинуть в застенке товарищей и брата: надо их выручить. Монах: «Куда ж нам их выручать? Там — стрельцы, пушки, а нас осталось всего трое». Разин: «А вот солнце взойдет — тогда посчитаем. Утро вечера мудренее...»



Утро. Зеркальная, утренняя река. Чайки летают над водой. Слышен мерный утренний благовест.

Стена, в стене — маленькое зарешеченное окошко, под ним — куст. На кусте — проснулись, зачирикали воробьи.

Внутри башни, в камере — узники в мужицких сермягах, в казачьей одежде — тянутся к окошку, вслушиваются в щебетанье воробьев. Молодой казак схватился за решетку окна, дернул: нет, крепка...

Мазанка Катерины — внутри. Она посылает Немого: «Иди и будь с ним. Береги его от других — и от него самого...» Тот кивнул: «Понимаю» — уходит.

Перед Пыточной башней — пушки, стрельцы. В сторонке, на траве — группа мужиков и баб, с узелками, с хлебом в руках, сбились, как стадо. К ним подходит (по-прежнему — в крестьянском зипуне) Разин: «Чего тут сидите?» Мужик: «Колодникам нашим еду принесли, ждем...» Разин: «Эх вы, овцы! Ждете... С топорами сюда вам прийти бы...» От него в страхе шарахаются. Он горько машет рукой: «Эх!» — идет дальше...

Через дорогу — «царев кабак», на площади перед ним — толпа: горожане и стрельцы, торговцы — русские, татары, персы, Коробейник с товаром. На винной бочке — Скоморох, припевая, бренчит на домре, внизу — его товарищ с медведем на цепи. Двинув плечом так, что в толпе — сразу переулочек, Стенька подходит к бочке. Сгреб за шиворот Скомороха, ссадил его наземь, вскочил сам на бочку, кричит зычно: «Довольно скоморошить — вместо Скомороха я вам спою!» Вынул флягу с колдовской водой, хлебнул, запел песню о колодниках. Ропот в толпе, поддерживающей обиженного Скомороха, мгновенно затихает, все слушают зачарованно, у Скомороха текут слезы, другие хватаются за ножи. Посланный от Пыточной башни отряд стрельцов подошел, остановился — стрельцы заслушались, бердыши валяются из рук...

Внутри Пыточной башни — смятение: Воеводе докладывают, что «стрельцы стоят, как заколдованные»... Воевода приказывает наводить пушки: пушку не заколдуют...

Разин кончил петь. Толпа кричит: «Веди нас! Веди!» — хватают оружие у стрельцов, колья, камни. Разин ведет толпу, рядом с ним — впереди других — Скоморох, Коробейник и вынырнувший откуда-то Немой...

Внутри башни — уже слышен грозный рев толпы. Воевода приказывает Палачу и его помощникам — скорей прикончить

колодников. Но казаки в камере слышали приказ, подперли плечами дверь в камеру, не пускают. Палач начинает рубить дверь топором...

У крыльца Пыточной башни — Разин, без шапки; разорвав на себе зипун, обнажил грудь, кричит пушкарям: «Вот — я! Что ж стали? Стреляйте!» Пушкари пятятся от пушек, ныряют в толпу. Толпа начинает громить окованную железом входную дверь.

Внутри башни: поднята крышка узенького люка в полу, туда быстро спускается Воевода, за ним — остальные, последним лезет Судья. Но боярин этот слишком грузен и толст: он застрял в люке... А входная дверь уже разбита — с криком вваливается часть толпы... Мгновенно сбиты замки с дверей — колодники освобождены, жены, братья, отцы обнимают их. Боярина, наконец, с трудом вытащили из люка, поставили перед Разиным.

Волнующаяся толпа перед башней. Слышен набат.

Мазанка. Женщина открыла окно, тревожно вслушивается в гуденье набата.

Фасад какого-то Приказа, из окон бросают вниз документы — в костер. Монах подхватил одну бумагу: «Царский указ!» — положил сверху на огонь. Видно, как свертывается, корчится на огне подпись: «Царь всея Руси...» Набат...

Отряд стрельцов — в военном строю. Стрелецкий Голова, вынув саблю, командует: «Вперед!» Но, едва он повернулся, — стрельцы схватили его, вяжут, кричат: «К атаману его тащи! К Разину!» Набат слышен где-то совсем близко.

В башне перед Разиным — связанный Боярин (Судья). Разин — ему: «А брата моего — куда ж дел? Тут его нету». Боярин отвечает, что вместе с прочими Воевода продал его в Персию, Хану. Разин, стиснув зубы, уж поднял над Боярином свой кистень, но сдержался. Спрашивает его: «А Воевода где?» Боярин показывает на открытый люк: отсюда ход наружу, за городскую стену. Разин: «Эх, горе — тебе сюда никак не пролезть! Как же быть, а? *(Освобожденным колодникам.)* Возьмите-ка его да с городской стены — вниз: пусть летит — своих догоняет...» Колодники, торжествуя, тащат Боярина...

Монах и группа людей возле костра. Подбегает Васька Ус с несколькими стрельцами; из головы Уса струится кровь, в руках он держит связку из трех огромных ключей. Его встречают ликующим криком. Из кучи наваленных на земле вещей



Монах берет большое серебряное блюдо, на него кладут ключи, дают Усу. На блюдо, на ключи — капает кровь...

Река. Покачиваясь, медленно плывут обгорелые бревна, бочки, боярские шапки, раскрытый сундук с боярским добром. Слышны колокола, но теперь это уже не набат, а веселый перезвон.

Мазанка. Женщина у окна услышала перезвон, закрыла окно. Высыпала уголья из жаровни, вылила воду из кувшина, бросила его на пол — кувшин разбился на куски. Уходит...

На площади перед кабаком — опрокинутая винная бочка. Она застлана яркими шелками, коврами, и на этом «троне» — сидит Разин, в казацком кафтане, с атаманским бунчуком в руке. На некотором расстоянии от «трона» — кольцо толпы. Звон колоколов, крик толпы. Разин нагибается к стоящему рядом с ним Немому: «Поди, скажи сестре, чтоб к ночи ждала: приду к ней». Немой уходит. Колокола, крики — все вокруг затихает: в толпе образуется живая улица, по ней идет Ус, неся на блюде ключи, за ним — Монах, несколько стрельцов. Киргиз, Черкес и молодой Перс. Ус и стрельцы подносят Разину ключи от Астрахани. Разин вытирает рукавом своего кафтана кровь на лице Уса, целует его, сажает рядом с собой: «Будешь моим есаулом...» Монах подводит послов от киргизов, черкесов, от мордвы: они просят Разина принять к себе их отряды. Посланец от персов просит у Разина защиты от Хана. Прием послов прерывается возвращением Немого: он подает Разину половину разбитого кувшина — это все, что осталось от Катерины... Разин понурился на секунду, задумался — затем, встряхнувшись, кричит толпе: «А что, соколы, есть еще у нас крылья?» Голоса: «Есть! Есть!» Разин: «Так поднимайте на стругах паруса: полетим вниз по Волге — к Хану в гости, в Персии погуляем!» Взрыв криков в толпе, снова — звон колоколов...

Волга. Солнце заходит. Летит стая птиц. Откуда-то издали слышна песня: «Вниз по матушке по Волге...» Птицы летят — виден берег вдали, впереди...

Терраса в ханском дворце. Дочь Хана — Зейнаб играет со своим соколом, отец ею любит. Сзади почтительно ждет старик-перс Ага, покупавший рабов в Астрахани. Терраса — над морем: видно опускающееся в море солнце. На террасе бьет замысловатый фонтан из клювов птиц, все время плывущих по кругу. Выбрав момент, старик Ага спрашивает Хана,



какие дары он прикажет приготовить для отправки московскому царю. Хан перечисляет...

Струг Разина причаливает к берегу. На берегу — народ, пышно одетые ханские придворные низко кланяются. Разин и его люди ничего не понимают: почему их так встречают? Перс Мамет — тот, что в Астрахани жаловался Разину на Хана, — предупреждает его: «Ловушка!» Затем спрашивает придворных: оказывается, они ждут послов от московского царя и приняли Разина с подручными за ожидаемых послов. Разин решает использовать это недоразумение, чтобы произвести разведку, может быть даже, — освободить брата и других.

На дворцовой террасе Зейнаб продолжает свои забавы с соколом: она сажает его на движущихся в фонтане птиц — сокол важно путешествует по кругу. Вдруг фонтан останавливается. Хан стучит палкой в пол террасы.

Подвал под террасой. Огромное горизонтальное колесо. Купленные в Астрахани рабы, в том числе брат Разина, — прикованы к колесу, стоят. Услышали стук сверху, снова пошли — наверху снова бьет фонтан.

С соответствующей церемонией на террасу вводят «царских послов»: это — Разин, Скоморох, Немой, Васька Ус и перс Мамет — в качестве толмача. Играет персидская музыка. Подается угощение, вино. «Послы» ведут себя как-то не по-посольски. Мамет говорит дерзко, Скоморох начинает наигрывать на домре и приплясывать. Немой мычит и тянет Разина — он чует опасность. Хан и придворные в недоумении; Зейнаб довольна: какие забавные люди! В особенности этот одноусый человек: она не спускает глаз с Васьки Уса, наконец, не выдержав, подходит, вскакивает ему на колени и тянет его за ус... Разин заинтересован, в чем секрет движущегося фонтана, — его ведут вниз, в подвал.

В подвале — брат Разина и другие тотчас же узнают его, остановились — и как вкопанный остановился Разин. Но это — только мгновение: Разин так взглянул на брата, что тот понял и снова двинулся, за ним — другие, колесо завертелось...

Вернувшись на террасу, Разин просит Хана продать ему этих рабов. Начинается торг, Хан быстро уступает «послу» — сейчас сделка благополучно закончится... Вдруг Али вбегает в полной растерянности, что-то шепотом докладывает Хану... «Послы?» — изумленно говорит Хан. «Да... Они настаивают, они не хотят уйти...» — отвечает Али. Хан, в недоумении глядя

на своих гостей, приказывает: «Пусть войдут!» Входят два боярина со свитой — настоящие московские послы. Самозванство первых «послов» обнаружено. Хан приказывает схватить их. На них бросаются солдаты Хана. Разин вынул саблю: остается одно — подороже продать жизнь...

В подвале слышали топот над головой, остановились...

На террасе — фонтан замер. Немой сталкивает Разина с края нависшей над морем террасы — в воду, прыгает туда сам, за ними — Васька Ус. В руках ханских солдат остались только Скоморох и Мамет — Скоморох как будто совершенно спокоен. За Разиным посылается погоня. Бояре-послы объясняют Хану, что погоня бесцельна: когда они шли сюда, люди Разина уже высаживались на берег, лодки в их руках, эти разбойники могут ворваться и сюда, в город. Хан приказывает немедленно закрыть городские ворота и никому не открывать без его личного приказа, затем начинает допрашивать Скомороха. Скоморох объясняет, что он не убежал вместе с Разиным и остался здесь для того, чтобы отомстить Разину. За что? А за то, что Разин поет лучше его, за то, что Разин осрамил его в Астрахани перед всем народом, Мамет это видел... Мамет кричит Скомороху: «Изменник! Собака!» Скоморох просит Хана отпустить его к Разину — тогда он устроит так, что нынче же ночью Разин будет в руках Хана. Хан требует доказательств, что Скоморох не обманет. Скоморох задумался...

Фонтан на террасе остановился, замер...

Разин и Васька Ус — уже высаживаются на берег, их встречают радостно Монах и другие...

Скоморох выдает Хану, что среди купленных им рабов — брат Разина. Мамет, вырвавшись из рук солдат, подскакивает к Скомороху и плюет ему в лицо. Хан отпускает Скомороха — его уводят. Фонтан снова начинает бить, птицы быстро движутся по кругу...

Ночь. В городе — тревожно. Верхушка городской стены, освещенная луной: пушкари чистят пушку, солдаты кипятят в котле смолу — лить вниз, когда начнется штурм. Во дворце, в спальне Зейнаб, мамка уговаривает ее лечь спать, девушка не хочет, ей страшно, она спрашивает, где отец... Ее сокол мечется в клетке, она открывает клетку и вынимает его, ласкает...

Городские ворота приоткрываются и пропускают Скомороха. Его уже ждут у ворот сам Хан и с ним Али. Скоморох докладывает Хану о своем уговоре с Разиным: сверху, со сте-



ны, должна быть спущена веревка — и Скоморох в корзине поднимет Разина; у Разина среди ханских солдат много людей вроде Мамета, — и только Разин появится среди них — они сейчас же начнут бунт. Хан злорадно улыбается: «Пусть появится — мы его теперь встретим...» Отдавши на ухо какой-то приказ Али и взяв с собой несколько надежных людей, Хан идет со Скоморохом вверх на стену...

Зейнаб пробует посадить сокола в клетку, но он не идет, вырывается...

На пустой террасе медленно движутся, останавливаются, снова движутся птицы в фонтане. Появляется Али, нагибается над каналом, подающим воду в бассейн фонтана, осматривает какой-то затвор...

На городской стене, возле пушки, спрятавшись за каменным зубцом, Хан с нетерпением смотрит вниз, приставив пистолет к груди Скомороха. На широкий обод пушечного колеса, как на лебедку, намотана веревка — Скоморох вертит колесо, подымая что-то снизу, из-за стены; один из людей Хана помогает ему. И вот, наконец, показывается внизу корзина...

Зейнаб удалось наконец посадить птицу в клетку — она захлопывает дверцу...

Корзина — уже чуть ниже уровня городской стены. Спрятавшиеся за зубцом люди Хана — наготове: сейчас кинутся и схватят Разина. Хан, по-прежнему держа пистолет нацеленным на Скомороха, наклоняется... Быстрое движение Скомороха — он сталкивает Хана в корзину. Хан, падая, стреляет — очевидно, мимо, куда-то вверх. На секунду ошалевшие люди Хана кидаются на Скомороха...

На террасе дворца — Али услышал выстрел, быстро дергает вверх затвор и уходит.

На стене — Скоморох под ударами людей Хана падает возле пушки. Колесо пушки вертится, унося корзину и в ней Хана вниз.

На террасе — птицы фонтана рванулись вперед, остановились, с бешеной скоростью помчались по кругу в противоположную сторону — опять стали...

Снаружи, во рву под городской стеной, несколько человек с фонарями — среди них Разин — вытаскивают Хана из корзины и ведут его, угрожая ему пистолетом...

На городской стене — тревога, пылают смоляные бочки, силуэты людей с факелами, с оружием. Скоморох лежит нич-

ком. По узкой, темной улице бегут солдаты. Во дворце — полураздетая Зейнаб вскакивает с постели, прислушивается...

На террасе — из стороны в сторону мечутся птицы фонтана.

В подвале под террасой: из отверстия сверху широкой струей льет вода, люди, прикованные к колесу, мечутся — они уже по пояс в воде...

Городские ворота, перед ними — встревоженная стража. Снаружи — стук и голос Хана, приказывающий открыть ворота. Испуганный начальник стражи, не доверяя слуху, заглядывает в маленькое окошечко: перед ним — искаженное бессильным гневом лицо Хана. Осторожно приоткрывает ворота — и сейчас же, под ударами снаружи, они широко распахиваются, чьи-то руки вталкивают связанного Хана, за ним появляется с пистолетом Разин. Крикнул: «Сарынь!» — и человеческая волна хлынула снаружи в ворота...

В подвале под террасой — вода затопляет казаков, уже видны одни головы...

На верху стены, возле пушки, освещенный пылающей бочкой — Скоморох. Он, очевидно, очнулся, подползает к краю стены, смотрит вниз, слышит торжествующие крики казаков, на лице у него — удовлетворенная улыбка. Затем — голова свесилась вниз со стены, руки тоже — повисли неподвижно...

В спальне Зейнаб — ясно слышны крики, топот, выстрелы: это уж где-то здесь, во дворце, рядом. Испуганные Зейнаб и Мамка... Врываются трое казаков: один схватил Зейнаб, другой — Мамку, третий с любопытством вертит в руках клетку с соколом, открыл — *птица* вылетела, бьется в окно. Зейнаб бьется в руках у казака, кричит. Вбегает Васька Ус — Зейнаб узнала знакомого ей одноусого человека, дрожа кинулась, прижалась к нему. Он, обняв, ведет ее в соседний покой дворца.

Это — богато украшенный зал. В окнах мигает зарево близкого пожара. Толпа разинцев и сам Разин. Перед ним — мокрый Немой, беспомощно пытающийся объяснить что-то. И такой же мокрый с ног до головы Монах, оттолкнув Немого, говорит Разину: «Опоздал ты...» — и объясняет, что подвал, где был брат Разина и другие, залит водой, все там погибли... Разин стоит молча — грозный, темный, как туча, смотрит на Хана. У того ноги подгибаются, он опускается на пол. Зейнаб поняла, что отцу грозит опасность, она плачет, кричит что-то Разину, вырвалась из рук Уса, кинулась к Ра-



зину и зубами вцепилась в его руку, уже взявшуюся за рукоять сабли. Разин стряхнул ее, как котенка, посмотрел на кровь, выступившую на руке, пристально посмотрел на Зейнаб — говорит: «Отвести ее на мой струг!» Васька Ус отвечает: «Да это уж я ее отведу...» Хана Разин приказывает запереть в тот же подвал под террасой и снова залить подвал водою. Крики разинцев: «Так! Так!»

Вдруг все затихает, слышны только тихие всхлипывания Зейнаб — затихла и она: несколько разинцев вносят в зал тело Скомороха, кладут перед Разиным на ковер. Разин стоит над ним, сняв шапку, потом опускается на колени: «Спасибо тебе — положил голову за товарищей. Прощай, веселый человек!» — целует его и идет к двери, за ним остальные...

Яркий день. Волга. Летит стая птиц...

Струг Разина под парусами плывет по реке. Разинцы — часть вповалку спит на палубе, часть занята веселой игрой: здоровенный казак сидит на пушке, напружив живот, а другие по очереди подходят и лупят его по животу поленом... Гогочут... Разин вышел из своей рубки, смотрит хмуро. Сверху, с мачты, дозорный кричит: «Судно идет!» Взрыв хохота играющих заглушает дозорного — его услышал один Разин. Он быстро идет по палубе в корму — там другая рубка, окно открыто, слышен смех женщины. Разин, насупившись, остановился, заглянул в окно. Немой мычит, тянет его от окна — Разин оттолкнул его...

Внутри рубки: на полу, на ковре — сидит Зейнаб, перед ней на корточках Васька Ус, они играют «в ладошки», Зейнаб хохочет, дергает Ваську за ус, лицо у Васьки блаженно сияет... Разин входит в рубку. Зейнаб вскочила, забилась в угол, смотрит на Разина, как испуганный зверек. Разин — Ваське: «В ладошки играешь? Есау-ул!» Васька молчит. Разин приказывает ему пойти и приготовить людей: встречное судно идет. Васька нехотя уходит, на пороге остановился, хочет что-то сказать, но сжался под взглядом Разина, вышел. Разин медленно подходит к Зейнаб...

Васька Ус на палубе сердито кричит на играющих — те прекращают игру. Будит спящих. С мачты — снова крик: «Судно иде-ет!»

С верхушки мачты — вдали на реке видно судно.

В рубке — Разин подошел к Зейнаб, опустил около нее, пробует, как Васька, играть с ней в ладошки, но она прячет

свои руки под платье. Он вытаскивает из кармана ожерелья, браслеты, кладет ей на колени. Она берет подарки, смотрит на них — и сбрасывает их на пол, потом, топая ногами, кричит на Разина: «Уходи! Уходи!» Он растерянно, робко пятится к двери — сейчас уйдет...

Берег Волги. Бурлаки в лямках, с песней, тянут вверх по реке тяжело груженую купеческую баржу...

Разин на пороге рубки остановился: до него долетел чуть слышный обрывок бурлацкой песни, он что-то вспомнил. Вынул из кармана флягу, посмотрел: там — только последний глоток воды на дне... Все равно: выпил, запел тоскливую бурлацкую песню. Зейнаб затихла, широко открыла глаза, слушает. Разин, вдруг оборвав, — начинает другую, горячую любовную песню. И видно, как понемногу загорается Зейнаб — она встала, медленно приближается к певцу...

Васька Ус и несколько разинцев, занятых приготовлением к встрече с судном и к возможному бою, слышат негромкое пение из рубки. Васька остановился, криво усмехаясь, говорит: «Сейчас — дело, а он там персидке песни поет!» Казаки — добродушно: «Ничего-о! Успеется! Еще судно далеко!» Васька Ус сердито командует: «Спускай челн!» Спускают со струга лодку.

В рубке Разин перестал петь. Зейнаб — около него, она просит: «Еще! Еще!» Разин стал и совсем тихо поет колыбельную, осторожно привлекая к себе Зейнаб. Положил ее к себе на колени, тихо покачивает ее, она закрыла глаза...

На воде — уже спущен, покачивается челн...

Васька Ус одним рывком открывает дверь в рубку. «Ш-ш-ш!» — останавливает его Разин — на лице у Разина невиданная, нежная улыбка... «Челн спущен!» — угрюмо говорит Васька. Разин осторожно, как стеклянную, поднимает Зейнаб, чтоб положить на подушки, брошенные на ковре. Но Зейнаб не спит, она открыла глаза, обхватила шею Разина, не отпускает, просит его: «Еще пой! Еще!» Разин бережно кладет ее на ковер: «Подожди, к ночи вернусь — хоть до утра буду тебе петь...» Васька глухо говорит Разину: «Ты персидку не тронь, оставь, она моя!» — «А твоя — так бери, попробуй!» — усмехается Разин. Васька бросается к девушке, зовет ее: «Зейнаб, Зейнаб... это же я, я!» Но она как будто и не видит его, она тянется к Разину: «Не уходи...» Васька Ус скрипнул зубами, справился с собой, подходит к Разину: «Что ж, атаман, видно — твой верх!»



Оба выходят на палубу. Разин глотнул воздух полной грудью: «Эх, Васька! Хороша Волга-мать!» Васька молчит урюмо. Оба спрыгивают в челн, где уже сидит несколько разинцев, и быстро плывут к берегу, к кустам...

Река, купеческая баржа. На палубе накрыт стол. Тощий старикашка с козлиной бородой, в кухарском фартуке завертывает пирожное тесто с начинкой: «Вот как пирог надо стряпать!» Протягивает руки, слуги вытирают ему руки полотенцем, он покрикивает на них, потом — за борт, громко, бурлакам: «Тяни, тяни, что стали?»

Берег, бурлаки — стоят. Из кустов выходит Разин: «А ну, дайте я потяну!» Отстранив бурлаков, взялся за канат, налег — баржа быстро пошла к берегу, а уж из кустов выскочили Васька Ус и другие разинцы. Купец увидал с баржи, кричит слугам: «Караул! Пали в них! Пали!» Разин понатужился, резко дернул канат — Купец и кто-то из его людей рядом с ним падают, среди разинцев — хохот. Один из слуг Купца успел выстрелить, Разин шатнулся: по правому рукаву у него бежит кровь. Он перехватил канат в левую и подтягивает струг к берегу.

На разинском струге, в рубке — Зейнаб подняла с полу подаренный Разиным браслет, надела на правую руку, потом перенадела на левую. Взяла подаренное им ожерелье, приложила к щеке, затем надевает на шею...

Разин со своими людьми — уже на купеческой барже. Купец стоит связанный, ошалевший — и вдруг, оглядываясь куда-то назад, начинает метаться: «Пустите! Пустите!» Разин: «Куда? Куда?» Бурлаки кричат: «В воду его!» Купец, вырываясь, вопит: «Ой, пироги подгорят!» Действительно: слышно шипенье забытых на сковороде пирогов. Разин добродушно смеется (ему сегодня мил весь мир): «А пусть-ка он у нас кухарем будет! Ну, угощай, Купец, Стеньку Разина!» — «Ра... Разина?» — разинув рот, Купец в страхе валится на колени. Разин кричит ему: «Да пироги же подгорят!» Купец кидается к сковороде с пирогами. Хохот кругом...

На разинском струге, в рубке Зейнаб оделась в лучший свой наряд — ждет Разина. Он входит. Зейнаб увидела на рукаве, на руке у него кровь — бросилась к нему, схватила его за руку, испугана, слезы на глазах... Разин поднял ее, целует в глаза... Увидел надетые на ней свои подарки, спрашивает ее: «Что? Что ты еще хочешь? Говори — все тебе будет! Все!» Зейнаб вспомнила о своем любимом соколе: если бы еще он был тут...

Разин огорчен — как малый ребенок: откуда ж он ей достанет сокола? Вспомнил: «Постой, сейчас...» Вытащил из кисета подаренный Катериной уголек...

В другой, атаманской рубке — Васька Ус, обыскивающий Купца, рванул подкладку в купцовой шапке — и вытаскивает оттуда грамоту: «Это что?» Купец трясется, молчит... Васька читает про себя грамоту, водя пальцем по строкам...

Разин неумело чертит на бумаге угольком птицу, обводит квадратом, и еще маленький квадратик — дверца в клетке. Зейнаб смеется, а Разин — не то шутя, не то всерьез — глядит в окно: вот-вот сейчас влетит сокол. Но сокола нет, Разин с досадой швыряет уголек на пол. Зейнаб, смеясь, обнимает Разина. Под окном рубки скулит по-собачьи, воет Немой, видевший всю эту сцену. Но Разин не слышит: для него сейчас во всем мире — только обнявшая его Зейнаб...

Волга. Близок вечер. По небу несутся тучи.

У острова, в камышовых зарослях, стоит на якоре разинский струг. Свистит ветер в снастях. Паруса убраны. Группа разинцев на корме — шумят, галдят. К ним подходит Монах, они кричат ему: «Это что ж, уж которую неделю мы тут зря стоим! А в Астрахани-то... слышал, что творится?» Купец выталкивает вперед горбатенького человечка, в рваной чуйке — беглеца из Астрахани. Он рассказывает, что Астрахань взята царскими войсками и что нынче вечером в соборе объявят анафему Разину и всем, кто с ним... Монах бледнеет, губы у него трясутся. Разинцы требуют, чтоб он шел с ними к атаману и доложил ему обо всем, Монах боится. Васька Ус зло усмехается: «Атаман занят». Крики: «С бабой занят?» — «Довольно! Идем! Васька Ус, води нас к нему!»

В рубке — Разин с Зейнаб, полуодетый. Стук в дверь. Еще раз... Разин в гневе подбегает к двери: «Кто... Какой дьявол?» Голоса: «Все! Все!» Накинув кафтан, Разин выбегает, кричит: «Это что? Забыли, кто я?» Выступает вперед седой, как лунь, казак: «Уж прости, а похоже, Стенька, ты забыл, кто ты, — из-за бабы. Народ за тобой пошел, а ты — что же?» Разин пытается что-то сказать, но его заглушает такой дружный, общий, негодующий крик, что он растерянno отступает к рубке, хлопнул дверь, прижался к ней спиной, заслоняя собой вход в рубку, где осталась Зейнаб. Стоит, схватившись руками за голову, дико глядя на толпу. Толпа понемногу затихает. К Разину подходит Васька Ус: «Астрахань взята...» Разин опускается



на чурбан у входа в рубку. Через толпу проталкивается казак, кричит Разину: «Монах в челне убежал — вон, вон!» Все головы поворачиваются туда, куда показывает казак: виден уплывающий челн с Монахом. Крики: «Гони за ним!» Разин — устало махнув рукой: «Не надо, пусть... Уйдите все — я скоро скажу вам, — дайте подумать...»

Все уходят. Возле Разина, у его ног — только Немой, мычит ему что-то, нету слов, не может сказать, как пес — трется о его колени. Разин погладил его по голове. Встал, идет в рубку. Немой вползает туда за ним, неслышно...

Зейнаб, видимо, поняла все, она слышала, как выкрикивали ее имя. Она просит Разина: «Лучше ты сам, сам убей меня!» Разин: «Замолчи!» — прижимает ее к себе. Немой поднимается с полу за ее спиной, вынул нож, знаками показывает Разину: «Дай — это сделаю я...» Разин, выхватив у него нож, замахивается на него. Зейнаб успела схватить Разина за руку, он яростным пинком вышвыривает Немого за дверь. Немой, всхлипывая, забивается между связками канатов на палубе. Разин вышел на палубу и стоит у борта, подставив ветру лицо, ссутулившись. Глаза закрыты, брови судорожно сцеплены. Издали ветер доносит еле слышный благовест колокола.

Прорез колокольной в Астрахани, качается язык колокола...

Васька Ус и Купец, тихо о чем-то разговаривая, остановились недалеко от Немого — он прислушивается к их разговору. К ним подходит Разин. Сгорбившись все так же — как будто неся на плечах огромную тяжесть, он твердо говорит Ваське Усу: «В ночь нынче идем на Астрахань...» — и Купцу, стараясь быть веселым: «Ну, кухарь, ничего не жалея — угости на прощанье!» Едва только Купец и Васька Ус отошли, Немой бросается к Разину, цепляется за него, не пускает его войти в рубку, в невероятном волнении хочет рассказать ему что-то очень важное, но слов нет. В дверях рубки показывается Зейнаб. Отмахнувшись от Немого, Разин идет к ней...

Прорез колокольной: медленные, редкие удары колокола.

Двери собора снаружи: они открыты, виден толпящийся внутри народ, шепчутся, смотрят на приготовленный, но еще не зажженный костер на каменных плитах перед дверями.

Празднично убранный разинский струг: мачты доверху увиты шелками, окружены шелком даже пушки. На скамьях за столами, на коврах, брошенных на палубу, — всюду люди Разина, идет пир. Веселый гомон голосов, пение. Место Ра-

зина еще пусто. Васька Ус постучал в двери разинской рубки, возвращается к пирующим: «Сейчас, сейчас придет...»

Собор — внутри. Посредине на возвышении — архиерей и духовенство. Хор поет. Вдруг замолкает, тишина. Открывается одна из боковых дверей алтаря, показывается какое-то шествие: пономари в стихарях, дьяконы. Слышны редкие удары колокола...

Открывается дверь разинской рубки, он выходит вместе с Зейнаб. Он — в богатом парчовом кафтане, она — в самом нарядном из своих платьев. Он ведет Зейнаб, крепко ее обнимая, как будто защищая ее...

Собор: шествие из алтаря. Дьяконы несут грубо сделанное — и все-таки похожее чучело Разина в казацком кафтане, несут его на возвышение посредине. В народе — движение, шепот, чей-то вскрик...

На струге: движение среди пирующих, появление Разина с Зейнаб принято как вызов. Поднимается ропот недовольства. Разин выпрямил сгорбленные плечи, метнул глазами, крикнул: «Молчать!» — Тишина. Он продолжает: «Подождите — будете атаманом довольны, недолго ждать!»

Прячась в камышах, недалеко от струга, пробирается лодка с какими-то людьми. Садится солнце.

Разин поднимает чару за здоровье товарищей. Выпил — и подставляет еще, и выпивает до дна третью. Гул одобрения, все кричат и пьют за атамана.

Собор: ударяя посохом в грудь чучела, архиерей провозглашает анафему Разину. Похоронный звон колокола...

Снаружи перед собором служки суетятся — готовятся зажигать костер. Недалеко стоит женщина, накрытая темным платком...

Разин приоткрывает покрывало на Зейнаб — целует ее и дает ей выпить вина из своей чаши, наливает еще: «Пей!» — и она пьет. Купец-кухарь суетится, перебегая от одной группы пирующих к другой, по временам выглядывает за борт. Перебежал на корму — там никого, пусто. К корме из камышей подходит лодка, притаилась под кормой...

Из дверей собора начинает выходить народ. Женщина в платке отступает за дверь, поворачивается — и теперь видно: это — спасенная Разиным Катерина.

Немой — сзади Разина — хочет помешать ему пить, он отталкивает его, пьет и снова поит Зейнаб. Пирующие кричат



атаману: «Спой! Спой нам!» Он встал, вынул из кармана заветную флягу — но фляга пуста, он бросает ее за борт; молча, сгорбившись, опускается на скамью. Зейнаб ласкает, старается утешить его — она выскакивает из-за стола и начинает танцевать, сначала медленно, потом все быстрее, отчаянней, исступленней. Разин очнулся, жадно смотрит на нее... На столах, на бочках зажигаются огни...

Перед дверями собора — служки зажгли костер. Дьяконы выносят чучело Разина...

Зейнаб кончила танец, остановилась, качается — сейчас упадет. Разин вскочил, подхватил ее на руки, стиснул, неистово целует ее, поднимая все выше, — вдруг размахнулся — и бросил ее в воду, за борт... Ее крик — все вскочили, замерли, тишина, только слышен свист ветра в снастях, плеск волн о борт струга. Схватившись за голову, неподвижно стоит у борта Разин...

Перед дверями собора — дьяконы бросают чучело Разина в костер. Чучело вспыхивает. Медленные удары колокола... Катерина подбежала к костру, ее оттеснили...

Разина окружили, кричат, кто-то целует у него руки. Васька Ус подносит ему чашу вина, еще одну, он жадно пьет. Шатаясь, идет на свое место. Ударив кулаком по столу, кричит: «Что же вы? Пейте! Пойте!» Пир возобновляется...

Перед дверями собора — на костре чучело горит, корчится. Народ молча, со страхом, смотрит...

Разин встал из-за стола, идет, еле держится на ногах. Васька Ус уводит его, поддерживая под руку, на корму. Разин тяжело падает на груды запасных парусов в мертвом сне. Убедившись, что он спит, Васька Ус уходит. Возле Разина появляется Немой.

Перед дверями собора — костер уже догорает. Все разошлись. Около костра — одна стоит Катерина.

На струге — все пьяны, многие спят там же, где сидели. Другие еще шумят, допивают невыпитое. К корме крадутся Васька Ус и Купец. Немой заметил, вскочил, мычит. Васька Ус кинулся на него, схватил за горло — удар ножом — и Немой уже лежит на палубе, онемев навсегда. Васька Ус и Купец связывают Разина и спускают вниз в лодку, стоящую под кормой, туда же спускаются и сами. Люди в лодке освещают фонарем лицо Разина, он что-то бормочет во сне, слышно слово: «Зейнаб!» Лодка отплывает...

Утро. Тихо покачиваясь, плывет по реке шапочка Зейнаб. Над нею кружится птица...

Площадь в Астрахани перед Пыточной башней. На крыльце стоит Воевода, рядом с ним Васька Ус и Купец, теперь одетый в наряд Судьи. На площади народ. Судья — «Купец» вынимает из шапки <грамоту> с приказом поймать Разина, допросить и доставить в Москву для казни. В народе — угрюмое молчание. Чей-то крик: «Везут! Везут!»

Телега. В ней, с колодкой на шее, стоит прикованный к перекладине Разин. Телегу медленно везут между двумя шпалерами стрельцов, отделяющих Разина от толпы. Тишина. Слышны только чьи-то всхлипывания, причитания: «Батюшка! Сокол!»

На крыльце башни — Васька Ус бледнеет и хватается за косяк открытой двери башни: на него пристально смотрит с подъехавшей телеги Разин. «Ну, есаул мой верный, спасибо тебе!» — говорит Разин. Васька кричит Воеводе: «Не давай, не давай ему говорить — не давай!» По знаку Воеводы стрельцы направляются к Разину, но он так взглянул на них, что они как споткнулись — стали...

Сверху, с телеги, Разин обводит взглядом народ и хочет что-то сказать. Вдруг, прорвав стрелецкую охрану, к нему кидается из толпы женщина, хватает его за ноги, молча впивается в него взглядом. Это — Катерина. «Взять ее! Взять ее!» — кричит с крыльца Воевода. Стрельцы стоят, не двигаясь... «Вот и встретились... — говорит Катерине Разин. — Здравствуй!» Но Катерину уже схватили сбежавшие с крыльца Воевода и Судья, тащат ее в Пыточную башню, Катерина, обернувшись, кричит Разину: «Проща-ай!» Этот крик подхватывают в толпе. Движение Разина — толпа мгновенно затихла. Он говорит: «Не прощайтесь: еще вернусь я... Ждите!» Затем — стрельцам: «Ну, что ж стали? Ведите меня, пора!» Стрельцы, потупив глаза, робея, подходят к телеге...

Чох на ветер,  
Кожа на шест,  
Мясо собакам,  
Кости в ров, —  
Степан Тимофеич,  
Будь здоров!

1932—1933



# ПИКОВАЯ ДАМА

<Сценарий на основе повести А. Пушкина>

## ГЛАВНЫЕ РОЛИ:

**П и к о в а я д а м а** — русская графиня Х. Сначала — красавица лет 30. Затем она же — 70 лет, еще сохраняющая следы красоты и не желающая сдаться старости.

**Г р а ф С е н-Ж е р м е н** — таинственная личность, гипнотизер, слывущий магом.

**Г е р м а н н** — молодой русский офицер. Похож на Сен-Жермена, может играть тот же актер, что и роль Сен-Жермена.

**Л и з а** — компаньонка Пиковой дамы, хорошенькая молодая девушка.

**П р о ч и е д е й с т в у ю щ и е л и ц а:**

**Г р а ф Х.** — муж Пиковой дамы. Комическая фигура.

**Г р а ф Т о м с к и й** — офицер, племянник Пиковой дамы.

**С у д е б н ы й с л е д о в а т е л ь** — молодой человек.

**А г е н т с л е д о в а т е л я** — сыщик.

**Л а к е й Г е р м а н н а.**

**Р о с т о в щ и к, а р м я н и н.**

**Ч е к а л и н с к и й** — московский миллионер, картежный игрок.

**О ф и ц е р ы** — товарищи Томского и Чекалинского.

**Ц ы г а н к а** в петербургском притоне.

**К у п е ц и д р у г и е п о с е т и т е л и п р и т о н а.**

**Г е р ц о г О р л е а н с к и й,** кавалеры и дамы на костюмированном вечере у герцога.

**К а в а л е р ы и д а м ы н а б а л у в П е т е р б у р г е.**

**Ш в е й ц а р, к у ч е р, г о р н и ч н ы е** в доме Пиковой дамы в Петербурге.

Для картины может быть использована музыка оперы Чайковского «Пиковая дама».

## 1

В богатой, по-видимому — дворцовой, гостиной происходит что-то очень странное.

Кавалеры и дамы, одетые в самые разнообразные костюмы (турки, пастушки, рыцари, египтянки, черти, монахи),

окружают стоящего посредине человека. Он, улыбаясь, обводит всех пристальным, пронзительным взглядом. И затем видно: комната наполняется водой, вода подымается все выше. Крики испуга, дамы подбирают платья, вскакивают на стулья. Какой-то толстяк, оступившись, падает в воду, захлебывается, барахтается...

Человек, продолжающий спокойно стоять посредине, взмахивает рукой. Вода мгновенно исчезает. Толстяк продолжает «тонуть» и кричать: «Спасите!» — барахтаясь на сухом полу гостиной.

Никакой воды, конечно, не было: это была одна из «шуток» знаменитого графа Сен-Жермена на костюмированном вечере в Париже у герцога Орлеанского.

Толстяк поднимается наконец с полу, растерянно смотрит. Хохот. Он становится предметом шуток всего общества. Это — русский граф Х., муж красавицы, известной всему светскому Парижу под именем *Venus Moscovite*<sup>1</sup>. Она сегодня в костюме Пиковой дамы, чрезвычайно идущем ей. Подле нее — самые блестящие кавалеры.

Оставив их, она подходит к графу Сен-Жермену. Каково бы ни было ее собственное отношение к мужу, но она рассержена тем, что Сен-Жермен поставил его в глупое положение. С пылающими от гнева щеками — она сейчас очаровательней, чем когда-нибудь. Любуясь ею, Сен-Жермен со спокойной дерзостью заявляет, что он готов искупить свою вину — и для этого завтра ночью ждет ее у себя. Оскорбленная дерзостью Сен-Жермена, Пиковая дама дает ему пощечину. И уходит.

— Не забудьте: завтра у меня в час ночи! — вдогонку ей говорит Сен-Жермен, не смущаясь, галантно целует ударившую его руку, но добавляет, что он заставит ее расплатиться за это.

Пиковая дама садится играть в карты. Она с беспокойством, с раздражением чувствует на себе неотступно преследующий ее взгляд Сен-Жермена. Она все повышает ставки в игре — и быстро проигрывает герцогу Орлеанскому огромную сумму. Вместе с мужем она удаляется, обещая герцогу прислать проигранные деньги завтра.

---

<sup>1</sup> Венера Московская (*фр.*).



По возвращении Пиковой дамы домой — объяснение с мужем. Муж, — комическая фигура, тряпка, неожиданно взбунтовался: он отказывается платить проигрыш жены. Она отсылает его спать в другую комнату. Наказание не помогает: утром взбунтовавшийся муж продолжает стоять на своем.

Пиковая дама — в безвыходном положении. Заплатить карточный долг герцогу нужно во что бы то ни стало, и сегодня же. Но где, как достать эту огромную сумму?

Ей докладывают о неожиданном визите графа Сен-Жермена. Он, как всегда, спокойно-насмешлив. Он знает о ее *<нрзб.>*. Как добрый христианин, он хочет заплатить графине добром за зло. Он знает, что ей нечем заплатить проигрыш, но он может спасти ее. На известных условиях он назовет ей три карты, на которых Пиковая дама сегодня вечером может выиграть любую сумму. Условия Сен-Жермена: первое — Пиковая дама обещает никогда больше не пользоваться тайной этих трех карт и никому не называть их; и второе — сегодня же ночью в назначенный им вчера час она сама явится сообщить ему о своем выигрыше...

Пиковая дама вынуждена согласиться.

## 3

Ночью Пиковая дама является к Сен-Жермену с грудой денег. Она действительно выиграла огромную сумму, значительно превышающую ее проигрыш. Она остается у Сен-Жермена до утра.

После ночи любви — роли переменились: она — королева, он — ее смиренный и нежный подданный. Но самолюбивая красавица не забыла его вчерашних дерзостей, не забыла, что она была вынуждена подчиниться ему. И когда Сен-Жермен спрашивает, когда они снова увидятся, она спокойно заявляет:

— Не знаю — может быть, лет через двадцать, а может быть, и через сорок. — Завтра она с мужем уезжает в Петербург.

Пиковая дама попала в цель: оскорблено искреннее чувство Сен-Жермена. Но он быстро овладевает собой и с прежней дерзкой насмешливостью спрашивает: не пугает ли ее перспектива встречи через сорок лет? У нее уже сейчас есть чуть заметные морщинки — что ж будет тогда?

Он задел ее самое чувствительное место. Искусно вызванный Сен-Жерменом призрак старости вдруг встает перед нею. Она умоляет Сен-Жермена на прощанье дать ей «эликсир молодости» — ведь все знают, что у него этот эликсир есть. Какой-то жест руки Сен-Жермена — и Пиковая дама уже в гипнотическом сне. Он делает ей внушение: она всегда будет чувствовать себя молодой.

Он повторяет ей это, когда она уже проснулась. Красавица удовлетворена. Она не подозревает, что это — тонкая и жестокая месть Сен-Жермена.

## 5<sup>1</sup>

Рабочая комната Германна — голая, аскетического вида. Приборы. Модель пушечного снаряда.

Германн — молодой инженерный офицер. В его лице есть какое-то сходство с Сен-Жерменом. Он работает над изобретением, которое должно обогатить его. Вся огромная сила воли этого человека направлена к одной цели — к богатству: в его представлении только оно может дать ему власть над людьми, которую он жаждет.

Но пока — он беден, он запутался в долгах, он — накануне катастрофы. Он только что вынужден был постыдно спрятаться от армянина-ростовщика, приходившего требовать деньги по векселю. Он вынужден сегодня делить нищенский завтрак со своим лакеем, у которого еще есть кредит в кухмистерской. Этот завтрак происходит в комнате, украшенной богатыми коврами, оружием, — но все это взято у мебельщика в долг.

Наглые приказчики мебельщика являются, чтобы забрать эти вещи, как раз тогда, когда у Германна находится его приятель Томский. Тайна бедности, которой так стыдился и которую так скрывал от всех Германн, обнаружена. Для гордого Германна — это мучительно. Как мучительно для него сочувствие Томского.

Полушутя Томский напоминает о тайне трех беспроигрышных карт, которой обладает его тетка — Пиковая дама: вот верный способ разбогатеть! Как раз из Москвы приехал миллионер Чекалинский, у него на днях будут играть в карты... Германн умоляет Томского познакомить его с Пиковой дамой, уж он сумеет

---

<sup>1</sup> 4-я главка пропущена; так у Замятина в рукописи (*сост.*).



добыть от старой графини тайну этих трех карт. Он говорит это с такой жестокой решимостью, что Томский отказывается исполнить его просьбу:

— Ты — страшный человек... А она все же — моя тетка, — говорит он.

## 6

Германн решает проникнуть к Пиковой даме помимо Томского. Он бродит у подъезда ее дома, он жадно заглядывает в ее окна. В окне он замечает молодое женское лицо — и впивается в него глазами.

Это — лицо Лизы, воспитанницы Пиковой дамы. Лиза видит упорно глядящего на нее молодого офицера. Это происходит в сумерках — и снова повторяется рано утром назавтра и днем: явно — это не случайность. Лиза испугана и взволнована этим неотступно преследующим ее взглядом. Она боится посмотреть в окно — и ее тянет к окну. Старая графиня застаёт ее напряженно глядящей в окно и сама идет к окну — посмотреть, чем так взволнована Лиза. Но девушка успевает знаками показать стоящему под окном Германну, чтобы он спрятался. Германн исчезает в каком-то подъезде. Он доволен: его предприятие начинается удачно.

Вечером к подъезду Пиковой дамы подают карету: вместе с Лизой старая графиня отправляется на обычную прогулку. Когда они садятся в карету, Германн успевает всунуть в руку Лизе записку. В записке этой — объяснение в любви, Германн уверяет, что он уже давно издали наблюдал за ней, он требует свидания, он грозит, что в случае отказа он сам явится в дом старой графини...

В жизни Лизы эта записка — событие, это, может быть, путь к освобождению из-под ига капризной старухи, это обещание счастья. И ночью, оставшись одна в своей комнате, Лиза пишет ответ Германну. Она назначает ему свидание на завтрашнем балу в одном из посольств, где она будет вместе со старой графиней.

## 7

Германна, вернувшегося домой, на улице у подъезда встречает его верный лакей. Он предупреждает Германна, что наверху его ждет ростовщик, заявивший, что на этот раз он не

уйдет, пока не получит долга. Германн не смеет войти к себе, он идет бродить по городу.

На улице — метель. Фонари, колонны, монументы, ночной Петербург — несется мимо Германна как в бреду. Он оказывается снова у подъезда Пиковой дамы, потом — в каком-то парке, где деревья протягивают к нему черные руки. И, наконец, он попадает в ночной притон. Музыка, пение цыган, пляска. Пьяные слезы купца, публично кающегося в каком-то убийстве. На последние деньги Германн заказывает себе вина.

Трагическое лицо молодого офицера привлекает внимание одной из цыганок. Она подсаживается к Германну, берет его руку — и она потрясена теми неминуемыми и близкими событиями в его жизни, которые видит по линиям его руки.

— Смерть? — спрашивает Германн.

— Да, но не твоя, — отвечает цыганка.

Она видит какие-то груды золота и затем нечто такое, что пугается сама и замолкает. Ей нестерпимо жаль этого обреченного судьбою человека. С нежной жалостью она ласкает его, внезапно ослабевший Германн склоняется к ней, как ребенок, она уводит его к себе домой.

## 8

На следующий день в назначенный час Германн под окном у Лизы ждет ответа на свое письмо. Лизе нужно только открыть форточку в окне и бросить туда написанный вчера ответ Германну. Но Пиковая дама все время в комнате, она ни на минуту не отпускает от себя Лизу. Лиза — как на углях. Она с ужасом видит, как, потеряв наконец терпение, рассерженный Германн уходит, и она бессильна удержать, остановить его: рядом с ней — старая графиня.

Вне себя Лиза отвечает резкостью на какое-то ворчливое замечание Пиковой дамы — и в первый раз в жизни выкладывает ей всю правду о своем унижительном положении в ее доме. Пиковая дама возмущена: какая черная неблагодарность! Она поворачивается, чтобы уйти. Как раз в этот момент Германн снова появляется под окном, и Лизе удастся бросить ему свое письмо, назначающее ему свидание на балу. Старая графиня, остановившись на пороге комнаты, заявляет, что Лиза так расстроила ее, что они не поедут сегодня на бал. Разгневанная, она



отправляется к себе в спальню. Лиза — в отчаянии: снова все рухнуло, свидание ее с Германном, очевидно, не состоится.

Пиковая дама — у себя в спальне перед зеркалом, готовая приступить к ночному туалету. Свита приживалок и горничных, затевавших веселую пирушку в отсутствие хозяйки, согласным хором уверяют старую графиню, что она сегодня интересна как никогда. Пиковая дама внезапно меняет свое решение: скорее одеваться, она передумала, она поедет на бал. И пусть скажут этой негоднице Лизе, чтобы она тоже одевалась!

## 9

Вернувшись домой Германну лакей докладывает, что ростовщик снова явится завтра утром — и если он не получит денег, то немедленно предъявит просроченные векселя в суд. Для Германна это означает долговую тюрьму, катастрофу, конец. В его распоряжении — только одна эта ночь...

В лихорадочном возбуждении он одевается, чтобы ехать на бал, — и в последний момент вспоминает, что у него нет денег даже для того, чтобы нанять карету для этой поездки. Его выручает лакей, предлагающий ему последние деньги, какие у них остались в доме: свои сбережения. Подавив мучительный стыд, Германн берет эти деньги. Затем он приказывает лакею зарядить и подать ему пистолет. Испуганный, недоумевающий лакей выполняет его распоряжение. Сунув пистолет в боковой карман, Германн уезжает.

## 10

Блестящий бал. Пиковая дама — и Лиза, трепещущая в ожидании встречи с Германном. Через зал проходит император Николай I. Он узнает старую графиню и на мгновение задерживается около нее с несколькими любезными фразами. Этого достаточно, чтобы после его ухода графиня стала центром внимания — так же, как это бывало в дни ее молодости. Возле нее — французский посол, она вспоминает давнюю встречу с ним на вечере у герцога Орлеанского, когда граф Сен-Жермен...

Не закончив фразы, она вдруг замолкает с неподвижно устремленными в одну точку глазами: она увидела бледное, решительное трагическое лицо Германна, сейчас особенно

похожее на лицо Сен-Жермена. Невероятно взволнованная этим видением, Пиковая дама спрашивает, кто этот офицер, — и узнает, что это один из приятелей ее племянника Томского. Она посылает Лизу отыскать Томского: он должен быть здесь, на балу.

Лиза уходит, исчезает и Германн, незаметно следуя за ней. Они встречаются, они танцуют. Лиза пьянеет от услышанных ею в первый раз слов любви, она забывает о том, что старая графиня ждет ее. Во время разговора после танца, вынимая платок, Германн нечаянно вынимает и пистолет, падающий на ковер. Лиза испуганно смотрит. Германн объясняет, что эта ночь — может быть, последняя в его жизни, он хочет провести ее в обществе Лизы, он требует, чтобы она устроила это — чтобы она помогла ему проникнуть незаметно в их дом, в дом Пиковой дамы. В Лизе борются влюбленность и страх, она колеблется.

Не дождавшись Лизы, Пиковая дама отправляется разыскивать ее — и видит ее с офицером, так поразившим старую графиню своим сходством с Сен-Жерменом. Она подзывает Лизу и приказывает представить ей этого офицера. Лиза вынуждена исполнить это приказание. И затем она видит, что Германн, как будто совершенно забыв о Лизе, которой он только что клялся в любви, уединяется со старой графиней. К радости Лизы — и к досаде Германны — это *tête-à-tête* нарушается подошедшим к графине хозяином дома. Лиза пользуется этим, чтобы сказать Германну, что она — согласна: она будет ждать его у себя в комнате ночью. Но чтобы попасть к ним в дом — он должен немедленно же покинуть бал и ехать туда: сейчас там, в отсутствие хозяйки, вся челядь занята своей пирушкой — и с помощью данного Лизой ключа Германн может пройти в ее комнату так, что его никто не увидит.

Надевая внизу свою шубу, Германн встречается с Томским, заехавшим сюда на четверть часа: отсюда он едет к Чекалинскому — там сегодня будут играть, очевидно, до утра — игра идет отчаянная, небывалая! Вот для Германны случай — попытать счастья!

В то время как в столовой Пиковой дамы заканчивается пирушка челяди: Германн проникает в дом, в полутемный вестибюль, запирает за собою дверь на ключ. В вестибюле ни-



кого нет — только откуда-то издали доносятся песня, гиканье, топот пляски. Осторожно, как вор, Германн крадется по винтовой лестнице вверх. Скрип ступеней под его ногами спугивает обнимающуюся под лестницей пару. Эта пара бежит в столовую с криком:

— Господа вернулись!

С невероятной быстротой ликвидируются все следы пира, горничные бегут в свою комнату, швейцары — в вестибюль. Тревога оказалась как будто ложной. Входная дверь заперта, войти в дом никто не мог. Но влюбленная пара уверяет, что она ясно слышала чьи-то шаги на лестнице. Кто бы это мог быть?

Германн — в комнате Лизы. Он бросает на кресло свою шинель и прикрывает ее платьем Лизы. Вспоминая описания Лизы, предупреждавшей его, чтобы он по ошибке не попал в спальню Пиковой дамы, Германн проходит именно туда и прячется там в огромной оконной нише за занавесью. Тишина. Только слышно, как в доме бьют часы, повторяясь, в разных комнатах. Наконец издалека — голоса, шаги: роковой час настал... старая графиня и Лиза вернулись домой...

## 12

Взволнованная Лиза вбегает в свою комнату — и растерянно останавливается: Германа там нет. Она тихо зовет его: молчание... Кончено: он не пришел!

В полной безнадежности Лиза опускается в кресло — и обнаруживает шинель Германа, прикрытую ее платьем. Значит, он здесь? Но где же? Может быть, он вышел и заблудился где-нибудь в апартаментах старого дома?

Она осторожно, на цыпочках, замирая от страха, спускается по скрипучей лестнице. Ее силуэт мелькает в пустых полутемных залах, освещенных только тусклым сиянием уличных фонарей сквозь опущенные снегом окна. Слышно, как она полупшепотом окликает Германа...

Германн — по-прежнему в оконной нише, за портьерой, в спальне старой графини. Там совершается ночной туалет Пиковой дамы. Горничные стирают белила и румяна, убирают накладные волосы, вынимают из корсажа искусственные груди, и вместо женщины, которая в бальном зале могла показаться еще красивой, — остается развалина. Из своего убежища Германн наблюдает это жуткое зрелище.

Наконец горничные отпущены. Пиковая дама — одна, неподвижно застывшая в своем кресле. Перед нею, в простенке между окон — зеркальное трюмо и туманно отражающийся в этом зеркале портрет Сен-Жермена. Кажется, старая графиня начинает дремать. Отражение Сен-Жермена в зеркале колеблется...

И вдруг, как будто выйдя из зеркала, появляется Германн. Он медленно идет к старой графине. Одно мгновение — она испугана. Но тотчас же выражение ее лица меняется. Она узнала молодого офицера, она приподымается в кресле и... открывает навстречу Германну свои объятия.

Германн отступает. На его лице написано отвращение и ужас. Пиковая дама видит это. Она снова падает в кресло, закрывшись руками, она вся сотрясается от беззвучных рыданий. Германн теперь уже на коленях возле нее, он отнимает ее руки от лица, он умоляет ее простить его — и, если в ее сердце есть хоть капля человеческих чувств, спасти его: его жизнь — в ее руках, ему нужно, необходимо знать ее три карты! Три карты! — ради Бога, ради любимого человека, ради любви — ведь билось же когда-нибудь для любви ее сердце!

Старая графиня сидит неподвижно, как будто не слыша, не видя Германна, жадно ожидающего ее ответа. Взбешенный Германн вскакивает и вынимает пистолет: если она не хочет сказать даром — он заставит ее говорить! Забившись в свое кресло, испуганно защищаясь вытянутыми руками, Пиковая дама шепчет:

— Нет! Нет! Я хочу жить!

— Тогда — три карты! — жестко говорит Германн.

— Туз... Семерка... — еле слышно произносит старая графиня, не сводя глаз с пистолета Германна. И вдруг замолкает, не назвав последней, третьей карты. Вне себя Германн трясет ее за плечи, чтобы заставить ее говорить. Ее голова бессильно свешивается набок. Она — мертва...

Возвращаясь после своих безуспешных поисков Германна, Лиза услышала его голос в спальне старой графини. Она останавливается, прислушивается, и ей становится ясно, зачем Германн добивался свидания с нею, она жестоко оскорблена. Потеряв самообладание, она вбегает в спальню, чтобы обрушиться на Германна с горькими упреками.

Германн все еще с пистолетом в руке, не спуская глаз с мертвой старухи, пятясь, отступает к двери — и здесь встреча-



ется с Лизой. Едва начав свою тираду по его адресу, Лиза замолкает: она видит его остановившиеся глаза, пистолет в его руке и — мертвую старую графиню...

Страх за Германна, жалость к нему — перевешивают в девушке все остальные чувства. Германн, как в бреду, бормочет:

— Туз... семерка, — глядя на Лизу невидящими глазами.

Она быстро приносит сверху шинель и шапку Германна. Машинально он накидывает шинель. Пистолет выпадает из его руки на мягкий ковер. Он не замечает этого, не замечает и Лиза. Как сомнамбула, следует Германн за Лизой в вестибюль. Весь дом спит. Лиза открывает дверь и выпускает его...

### 13

Стол. Груда бумажек и золота. Оплывающие свечи. Кругом — возбужденные, старающиеся казаться спокойными лица.

Это — играют в карты у Чекалинского. Он держит банк. Ему везет, все ему проигрывают. Еще не сдается и надеется отыграться Томский.

Появляется Германн. Его полубезумный вид обращает на себя всеобщее внимание. Он подходит к Томскому, кладет руку на еще оставшиеся на столе перед Томским деньги и не допускающим возражения тоном заявляет:

— Я беру у тебя эти деньги. Я сейчас тебе верну их.

Он ставит против Чекалинского все эти деньги. Чекалинский дает ему карты, последняя из них — туз. Германн выигрывает и снова ставит все. Игроки с возрастающим интересом следят за этим состязанием. Вторая из названных старой графией карт — семерка — снова приносит Германну выигрыш. Собрав деньги, Германн встает. Его убеждают продолжать игру, но он отказывается. Вернув деньги Томскому, он уходит. В окнах — зимний рассвет.

### 14

На бледном предрассветном небе уже выступают черные переплеты оконных рам в спальне Пиковой дамы. Там — смятение: горничные, явившиеся для утреннего туалета графини

ни, нашли ее мертвой. Бегут за доктором, стучат в дверь к Лизе. Лиза делает вид, что она поражена неожиданным известием не менее, чем все прочие. Явившийся доктор констатирует смерть старой графини, вероятно, от паралича сердца и начинает писать соответствующий акт. Лиза вздыхает облегченно: о том, что было ночью, никто никогда не узнает. Она уходит в свою комнату и, едва коснувшись головой подушки, засыпает после этой бессонной, полной волнений ночи. Тотчас после ее ухода один из слуг находит оброненный Германном пистолет и подает его доктору. Доктор приказывает немедленно послать за судебным следователем.

## 15

После всего пережитого за эту ночь Германн, вернувшись к себе, не раздеваясь, спит тяжелым сном. Лакей заботливо пересчитывает выигрыш Германны — и прячет за пазуху: кто-то стучит в дверь, Германн открывает глаза.

Лакей за дверью разговаривает с пришедшим ростовщиком. Барин еще не встал, ростовщику придется обождать, но он может быть спокоен: лакей торжествующе показывает ему пачку денег.

Во сне — или в бреду — Германн видит, как после стука в дверь входит Пиковая дама. Она явилась, чтобы назвать теперь Германну полностью все три свои беспроигрышные карты: туз, семерка и... Она останавливается, Германн в лихорадочном нетерпении ждет. Графиня лукаво подмигивает ему одним глазом и называет последнюю карту: двойка. Германн провожает ее до двери, уходя, она назначает свидание Германну в известном петербургском ресторане.

Лакей за дверью с удивлением прислушивается к голосу разговаривающего с кем-то Германны, открывает дверь, в испуге смотрит на него: Германн в комнате один. Лакей докладывает о ростовщике. Германн платит сейчас только половину долга, остальные деньги ему еще нужны до завтра, но завтра у него будет денег сколько угодно...

Германн сейчас невероятно возбужден, он в состоянии какого-то счастливого опьянения. Он торопит лакея, помогающего ему переодеваться, он спешит на свидание...



Измученная Лиза спит так крепко, что ее едва добудились, когда явился следователь. Она узнает страшную новость о том, что в спальне графини найден чей-то пистолет. Лиза знает, чей. Ей во что бы то ни стало надо предупредить Германна. Собрав все силы, она пускает в ход все свое женское очарование — и молодой следователь поддается ему: он разрешает Лизе выйти из дома для заказа траурного платья. Выйдя и завернув за угол, Лиза все ускоряет шаги, она почти бежит — к Германну. Когда она приходит туда — Германна уже нет: она опоздала.

Германн, один в отдельном кабинете ресторана, заказывает завтрак на двоих. Официанты спорят о нем: сумасшедший это, или чудака, или просто пьяный.

Впрочем, он щедро платит, и они готовы выполнить все причуды странного посетителя. Официант накладывает кушанье на тарелку перед пустым стулом, на котором только один Германн видит ее — Пиковую даму. Он чокается с ее бокалом, он разговаривает с ней. Внося новое блюдо, официант бросает салфетку на стул, где Германн видит Пиковую даму, Пиковая дама исчезает. Взбешенный Германн кричит на официанта, выскакивает из кабинета, требует у перепуганной прислуги, чтобы ему сказали, куда ушла его дама. Не считая, он бросает кому-то несколько золотых и выбегает из ресторана, чтобы догнать исчезнувшую Пиковую даму.

Появление Пиковой дамы в ресторане перед Германном и ресторанный музыка все время чередуются с церковным пением: в зале дома старой графини служат панихиду по умершей хозяйке.

Это пение слышно и в той комнате, где следователь ведет допрос слуг. Слуги вынуждены сознаться, что в ночь смерти старой графини они устроили пирушку и швейцаров не было в вестибюле. Но они уверены, что никто посторонний проникнуть в дом не мог: ключи от входной двери были только у барышни Лизы и у старой графини. Одна из женщин расска-

зывает о жестокой ссоре Лизы и старой графини перед балом. Над головой Лизы сгущаются тучи.

Лиза, не заставшая Германна, не могла предупредить его. Она теперь с трепетом ждет вызова на допрос. Из вопросов следователя ей становится ясно, что о Германне он ничего не знает, что его подозрения касаются ее самой. Происходит нечто непонятное для следователя: на лице подозреваемой мелькает счастливая улыбка. Забыв об осторожности, Лиза с явной радостью сознается, что ее ссора со старой графиней продолжалась и после бала ночью — и тогда, потеряв самообладание, она покушалась на убийство графини. Озадаченный странным поведением подозреваемой, следователь оставляет ее под стражей в этой же комнате и продолжает допрос слуг.

## 19

Германн — у Томского. Он — все в той же ажитации, он торопит Томского скорее ехать к Чекалинскому, где уже наверное снова началась игра. Но Томский собирается отправиться на панихиду по старой графине: разве Германн не знает о ее неожиданной и странной смерти, о найденном в ее спальне пистолете?

Сообщение это, видимо, потрясает сознание Германна. Он подавлен, он делает все, чтобы скрыть от Томского овладевший им страх. И одновременно им овладевает неодолимое желание увидеть мертвую, ту, убийцей которой, по существу, является он. Германн заявляет Томскому, что поедет вместе с Томским на панихиду в дом графини.

## 20

Там следователь продолжает допрос слуг. Неожиданно дело принимает новый оборот: влюбленная пара, которую Германн ночью спугнул, войдя в вестибюль, признается, что они слышали чьи-то шаги на лестнице. Кучер вспоминает, что он видел, как неизвестный молодой офицер сунул записку в руку барышне Лизе, когда она садилась в карету с графиней.

Лиза с ужасом слушает эти показания — и с еще большим ужасом вдруг видит Германна, заглядывающего с улицы в окна дома. Боже мой, как дать знать этому безумцу, что он — на краю гибели?



Приехавший вместе с Томским к дому старой графини Германн, к удивлению Томского, внезапно отказывается войти туда. Но у Германны нет сил и уйти отсюда, в нем борются страх и желание войти в дом. Он остается на улице, глядя сквозь окна, как в доме движутся тени, мерцают погребальные свечи. В этот момент Лиза и увидела его.

Заметивший беспокойные взгляды Лизы следователь быстро встает, подходит к окну — и замечает Германны. Он спрашивает Лизу, кто этот офицер. Лиза в растерянности, в отчаянии — молчит. Следователь приказывает одному из своих агентов выйти на улицу и проследить за этим офицером.

## 21

Германн чувствует на себе чей-то взгляд, замечает агента, быстро удаляется. Он слышит за собой шаги. И в сумерках, в метель, чувствуя за собой преследователя, пытаюсь укрыться в какие-то подъезды, пробегая через проходные дворы, — он бежит. В его разгоряченном безумием мозгу все окружающее принимает характер дикого, фантастического кошмара. Так он добегают до Чекалинского. Он оглядывается: сзади него никого нет. Он входит в подъезд.

Скрывшийся за углом агент выглядывает, идет к подъезду. Сквозь стекло двери он видит Германны, сбрасывающего шинель, поспешно поднимающегося по лестнице. Агент входит и расспрашивает о чем-то швейцара.

## 22

Тусклый огонь свечей в облаках табачного дыма, бутылки, остатки еды, женщины на коленях у мужчин: конец кутежа у Чекалинского.

Появляется Германн. Спасаясь от преследования, он потерял шапку, его волосы и лицо мокры от снега, его глаза блуждают, как будто никого и ничего не узнавая. Подвыпившей компании он кажется пьяным, над ним потешаются. До его сознания это, по-видимому, не доходит.

Но вот возобновляется карточная игра. Знакомые возгласы игроков, знакомый звон брошенных на стол монет. Германн слышит это — и, как бы внезапно проснувшись, вскакивает. Он — снова в состоянии лихорадочного возбуждения:

момент решительной схватки с судьбой настал — и он уверен в победе. На предложение присоединиться к игре он отвечает, усмехаясь, что подождет, пока игра не станет крупнее.

Банк быстро растет. Отстранив чью-то руку, Германн бросает деньги на стол и заявляет:

— Ва-банк!

Банкомет — Чекалинский — волнуется. Поединок начался.

## 23

В доме Пиковой дамы продолжается неравный бой Лизы со следователем под монотонное пение, все еще доносящееся из дальней залы, где лежит тело графини. Следователь уже получил информацию от вернувшегося агента. Раздосадованный тем, что эта девушка вначале сумела провести его, следователь теперь мстит Лизе. Он играет с нею, как кошка с мышью. Вот ей кажется, что она уже выпуталась и не выдала Германа, как вдруг следователь ошеломляет ее неожиданным вопросом: как зовут того офицера, от которого она получала записки и который был недавно на улице под окнами дома?

## 24

Растерянный Чекалинский — и торжествующий, забывший обо всем Германн: перед ним — куча денег, сданный банкометом туз — отдал ему весь банк. Германн снова ставит все на карту. Он знает, он уверен, что эта карта — двойка, третья из названных графией карт.

— Двойка! — торжествующе кричит он, даже не глядя на карту, — и протягивает руку к банку.

Чекалинский, насмешливо улыбаясь, удерживает его руку.

## 25

С такой же насмешливой улыбкой смотрит следователь на продолжающую молчать Лизу. Он заявляет, что поможет ей вспомнить имя этого офицера: его зовут Германн, и это он был здесь в ночь смерти графини. Тогда Лиза, плача, торопясь, несвязно начинает говорить, стараясь выгородить Германа и обвинить себя. Следователь останавливает ее и отправляется, чтобы арестовать Германа.



Германн, наклонившись, с ужасом вглядывается в карту, которую он считал двойкой: перед ним лежит не двойка, а дама пик. Он проиграл все. Чекалинский придвигает к себе его деньги и что-то говорит ему. Германн не слышит, он все не сводит глаз с погубившей его карты. И вдруг он видит: оскалив беззубый рот, Пиковая дама улыбается и подмигивает ему. В припадке сумасшедшей ярости он кричит:

— А, проклятая старуха! Тебя надо убить еще раз?

Он хватает чей-то лежащий на стуле кортик — и вонзает его в карту.

Германна пытаются обезоружить, он с дикой энергией сопротивляется. Борьба. Опрокинут стол, звенят, разбиваясь, бутылки, звенят, падая на пол, деньги. С трудом отняв у Германна оружие, его связывают.

Явившемуся в сопровождении комендантского офицера следователю ясно, что перед ним — сумасшедший. Германна отправляют в дом сумасшедших.

Заключительная сцена в доме сумасшедших. Уже лето. Пение молитв, топот пляски, военная команда, хохот — все смешивается в дикую симфонию. Внезапно она обрывается и наступает благоговейная тишина: в палату вошел Германн. Перед ним падают ниц, целуют его руки. Одни считают его величайшим богачом, другие — Наполеоном, третьи — святым. Он как должное принимает все знаки поклонения, он царствует здесь: он обладает наконец властью над людьми, он счастлив.

Германна вызывают на свидание с Лизой, принесшей ему пищу и цветы. Он не узнает Лизу, он с царственной любезностью благодарит ее за подношения и приказывает сопровождающему его больничному служителю выдать «этой девушке» тысячу золотых. Лиза пытается пробудить в нем сознание — и, кажется, какие-то образы прошлого мелькают в его мозгу: доносящиеся из палаты сумасшедших звуки становятся еле слышными, все явственнее звучат обрывки бальной музыки, слышен звон золота, ресторанный оркестр, церковное пение. Все это заглушается внезапно поднявшимся радостным кри-

ком сумасшедших. Набежавшая на лицо Германа тень исчезает. Кивнув Лизе, он удаляется: его ждут. Врач утешает Лизу, еле сдерживающую слезы: господин Германн чувствует себя вполне счастливым. И он, доктор, иногда задает самому себе вопрос: следует ли лечить людей от счастья?

<1934>

## ЦАРЬ В ПЛЕНУ

«К начальнику Тайной полиции графу Шувалову!» — заявляет жандармский офицер. Шинель у него осыпана снегом, он только что вошел в ярко освещенный дворцовый вестибюль. По обилию дворцовых лакеев, беготне дворцовых скороходов видно, что во дворце — большой съезд.

Офицер докладывает Шувалову, что пока охрана не заметила ничего подозрительного. Шувалов приказывает, чтобы сыщики следили в оба: ведь дело идет о безопасности Царя! «И помните: не арестовывать на улице, а проследить до квартиры и накрыть там: только тогда в наши руки попадут все нити заговора...»

В тронном зале дворца, куда, отпустив офицера, возвращается Шувалов, заканчивается торжественный молебен. Блестящая свита, военные, придворные дамы, группа иностранных послов. Царь — Александр II — в полной славе, на возвышении возле трона. Рядом с ним — Царица, еще красивая, но уже увядшая, видимо, — больная женщина. К Царю подводят группу турецких пашей, он возвращает им шпаги и объявляет, что отныне они уже не пленники Царя, а его гости: после победы русского оружия — с султаном заключен мир.

Музыка играет туш, переходящий затем в полонез. Открывая бал, Царь идет в первой паре. Следом за ним разворачивается великолепная процессия, сверкающая под огнем люстр плечами женщин, золотом, драгоценностями...

Под фонарем у дворцового подъезда танцует метель. Сквозь метель виден жандармский офицер, прижавшиеся к стенам агенты охраны.

Сделав круг в полонезе, Царь направляется к выходу из зала во внутренние покои дворца, бросая на ходу любезные улыбки, милостивые слова. Его преследуют министр Двора,



церемониймейстер, адъютант Орлов: «Ваше величество, английский посол просит...» «Ваше величество, граф Шувалов...»

— «Да, да, позже, потом... Я хочу на время остаться один...» — уже с плохо скрываемым раздражением отвечает Царь и ускоряет шаги.

Он один в небольшом рабочем кабинете. Он расстегивает крючки на воротнике мундира, как будто ему хочется сбросить с себя все это. Снимает и бросает на кресло шпагу... Опять кто-то идет сюда? Царь, как школьник, на цыпочках подходит к двери, прислушивается, облегченно вздыхает: слышен стук опущенного приклада винтовки, это караульный гренадер. Царь приказывает ему остаться у дверей кабинета и никого туда не пускать. Дверь кабинета захлопывается за Царем, часовой статуей застывает у входа.

Бал продолжается. Скользя по паркету в фигуре контрданса, кавалеры подбегают к дамам. И похожее на эту фигуру движение начинается перед дворцом среди агентов охраны: стоящий на углу сыщик подбегает к соседу и, шепнув ему что-то, убегает, исчезая в метели. От сыщика к сыщику, как по бархатной нитке, до жандармского офицера добегают тревожное известие: из той зоны, куда никого постороннего не пропускали, вышел неизвестный человек... Захватив с собой несколько сыщиков, офицер устремляется в погоню. Преследователям скоро становится видна сквозь метель быстро идущая фигура в шубе с поднятым воротником. Неизвестный свернул в узкий переулок, вошел в подъезд дома...

Попался! Лихорадочное совещание преследователей у подъезда: «А если их там много в квартире? Если у них там — бомба?..» Одного из сыщиков офицер посылает за нарядом полиции, другой с донесением мчится к графу Шувалову...

В зале дворца мчатся пары в мазурке. Графу Шувалову вручают донесение, тучный граф почти бегом пересекает зал, извинившись, останавливает танцующего царского адъютанта Орлова, отзывает его в сторону: «Мне необходимо сейчас же видеть его величество...» Орлов ведет Шувалова к кабинету Царя, гренадер перед дверью кабинета твердо рапортует, что Царь приказал никого не допускать... Шувалов говорит намеренно громко, надеясь, что Царь услышит его голос и позовет в кабинет, но в кабинете — молчание...

Вернувшегося в зал Шувалова Царица спрашивает, что случилось. Шувалов отвечает, что пока — ничего, но может

случиться, если они не убедят Царя, чтобы он соблюдал все меры предосторожности, рекомендуемые Шуваловым. Царица встревожена, это не проходит незаметным для окружающих, тревога распространяется по залу... «Скажите, чтобы играли вальс», — поспешно приказывает Царица Орлову.

Жандармский офицер, полиция, агенты охраны, все с оружием — перед дверью, в которую вошел незнакомый в шубе. Дверь бесшумно открывают отмычкой. Оставив всех снаружи, офицер с револьвером входит внутрь один: остальные должны вбежать сейчас же, как только он им крикнет. В передней — никого, но офицер узнает небрежно брошенную знакомую шубу. Дальше — уютная маленькая гостиная, там — тоже никого. За дверью соседней комнаты слышно движение, шорох, секунда тишины, офицер поднимает револьвер. Затем шаги, голос: «Кто там?» Офицер молчит. Распахивается дверь... и офицер, побледнев, в ужасе роняет револьвер: перед ним — Царь... Царь делает шаг к окаменевшему офицеру: «Что это значит?» Трясущимися губами офицеру удастся наконец выговорить: «Ваше величество — по приказу графа Шувалова...» Лицо Царя как будто спокойно, но под глазом дергается тик. Негромко, отчеканивая каждое слово, он приказывает офицеру: «Пойдите и доложите графу, что вы... кретин...»

Офицер, дрожа, пятясь, выходит. Его окружают: «Что? Кто там? Что такое?» — весь вид офицера говорит, что случилось что-то необычайное. Что именно — он отказывается объяснить: он может сказать это только графу Шувалову...

Продолжается метель на улице, в вальсе кружатся пары в зале дворца. По-прежнему стоит часовой у дверей кабинета Царя. В небольшой комнате при караульном помещении во дворце — перед Шуваловым жандармский офицер, кончающий свой доклад. Шувалов сперва оцепенел от изумления, затем в ярости выкрикивает какие-то угрозы: «Это безумие! Я не допущу этого!» Он отдает распоряжение, чтобы сегодня же в ночь были произведены обыски у всех лиц, находящихся на подозрении у Тайной полиции.

В метели видна фигура Царя в шубе у маленькой двери бокового подъезда дворца. Царь отпирает ключом дверь, быстро поднимается по узкой винтовой лестнице, проходит через низкие, со сводами, апартаменты, освещенные только уличным фонарем. Сбросив там на ходу шубу и замкнув за



собой дверь, идет дальше, наконец, выходит из двери своего кабинета, отпускает часового — гренадера и появляется в балльном зале. Подошедшего к нему в явном возбуждении Шувалова он обрывает приказом — явиться к нему для доклада завтра утром.

Ночь, на улице метель, пусто, только ночной сторож постукивает в деревянную дощечку перед воротами дома. Вдруг замолк: увидал приближающийся к воротам дома наряд жандармов и агентов охраны. Перепуганный сторож: «Что такое?» Ответ: «Обыск. Буди дворника...» Такие же наряды жандармов — перед другим, перед третьим домом...

Скромно обставленная комната, слышен смех. Лицо молодой девушки, перепачканное чем-то черным: мальчик лет 8 — 9 смотрит на нее, и ему смешно. На столе — примитивный ручной печатный станок, девушка торопливо печатает какие-то листки, для мальчика — это игра. «Игра» внезапно кончается: стук в дверь, голоса жандармов. Пауза... «Сейчас оденусь...» — отвечает девушка. По ее знаку мальчик быстро раздевается и ныряет под одеяло, притворяясь крепко спящим. «Завтра во что бы то ни стало предупреди брата...» — успевает ему шепнуть девушка — и открывает дверь. «Вера Степанова?» — спрашивает ее жандармский офицер. «Я», — ее ответ. Начинается обыск. Офицер схватил отпечатанный листок, мелькает заглавие: «Приговор». С испуганным лицом офицер читает...

Утро. Во дворце перед дверью в кабинет Царя — Шувалов. Адъютант Орлов, открыв дверь из кабинета, приглашает Шувалова к Царю. Царь резко спрашивает графа Шувалова, что означает вся эта вчерашняя история? Шувалов отвечает, что, если бы он смел, он должен был бы спросить: что это значит, что Царь инкогнито — и может быть, уже не в первый раз — посещает какую-то не охраняемую Тайною полицией квартиру? При таких условиях Шувалов не берет на себя ответственность за безопасность Царя и потому вручает ему прошение об отставке. «Что же, вы хотите держать меня во дворце, как в тюрьме? Я — в плену у вас?» — у Царя уже замечен тик на лице. — «Вы в плену у вашего сана», — возражает Шувалов. Он вынимает и молча подает Царю листок, взятый при обыске. Это — объявление Тайного общества о том, что Обществом вынесен смертный приговор Царю. Царь читает листок, на лице у него мелькает выражение самого обыкновенного человеческого страха... Но оно сейчас же сменяется обычной

непроницаемой маской Царя: за дверью он услышал голос Царицы.

Быстро спрятав листок в стол, Царь приказывает Шувалову и Орлову: «Ни слова ей об этом!» Царица пришла, чтобы переговорить с Царем, как она вчера обещала Шувалову. Царь объясняет ей, что у них с Шуваловым уже все улажено. Он разрывает прошение Шувалова об отставке и, уже улыбаясь, заявляет ему: «Будь по-вашему! Отныне я — ваш послушный пленник...» Успокоенная, Царица удаляется в сопровождении Шувалова.

Царь остается вдвоем с Орловым, который подает бумаги на подпись. Перед ним Царь, видимо, не стесняется быть без маски. С невеселой усмешкой он говорит: «Ну вот и все кончено... Мне запрещено бывать на той квартире... Впрочем, что ж: Шувалов прав...» Как будто не слыша, Орлов подкладывает для подписи список новых фрейлин, назначенных состоять при Царице, и предлагает дополнить этот список еще одним именем: княжны Екатерины Долгорукой. Минута какого-то раздумья — Царь соглашается и поручает Орлову самому известить Долгоруких о назначении.

Семья Долгоруких — князь Михаил, княгиня и две сестры князя — Мария и Катя. Сестры похожи друг на друга, и все же в то время, как Катя — девушка редкой красоты, Мария — почти дурнушка. Она одновременно обожает красавицу-сестру и мучительно ненавидит ее. Глава семьи — княгиня, огромная, говорящая почти басом женщина, окруженная монашками, странниками, приживалками. Князь Михаил — мягкий, безвольный русский барин, любитель музыки, — он как огня боится княгини. Сейчас в своем кабинете он чуть слышно наигрывает что-то на рояле. Столяр, молодой парень с лицом, не похожим на лицо рабочего, кончает полировать крышку рояля. По временам останавливается, вслушиваясь в музыку: князь польщен. «Да перестань ты бренчать: звонят, кто-то приехал!» — сердито кричит княгиня из соседней комнаты.

Спешно заменив халат более подходящим костюмом, князь выходит к приехавшему Орлову. Монашки, странники столпились у дверей — подслушивают. Известие, привезенное Орловым, производит переполох, княжну Катю окружили, поздравляя, ее обнимает старуха-нянька, с кривой улыбкой к ней подходит Мария. Но Катя озадачивает всех заявлением, что они напрасно торопятся поздравлять ее... Недоумение



окружающих переходит в панику: они слышат, как, выйдя к Орлову, Катя говорит ему, что она отказывается принять назначение ее фрейлиной. Причину своего непонятного отказа Катя не хочет объяснить, «а лгать я не желаю», — гордо добавляет она. Орлов предупреждает ее, что он не рискует передать Царю ее отказ: это неслыханный скандал, это оскорбление! Катя заявляет, что в таком случае ей остается одно: самой объяснить его величеству мотивы, не позволяющие ей принять назначение. Орлов предлагает ей ехать сейчас же вместе с ним во дворец: они еще успеют к концу приема Царем просителей. Катя уезжает с Орловым. Княгиня обрушивается с упреками на князя: хорошо он воспитал сестру! Князь в волнении зажигает и бросает одну за другой папиросы...

Один — совсем полусонный жандарм в комнате Веры Степановой, другой жандарм — спит: в комнате устроена полицейская засада. Мальчик, брат Веры, пытается выбраться из комнаты, но это ему не удастся. Он просит у жандарма папиросу. «Клоп этакий, а туда же — папиросу!» — смеется жандарм, но все-таки дает. Как будто нечаянно, закулив папиросу, мальчик бросает спичку в груды наваленных после обыска бумаг, они вспыхивают. Жандармы бросаются тушить. Мальчик, пользуясь суматохой, выскакивает в дверь, бежит во весь опор — в то время как княжна Долгорукая с Орловым мчатся в карете во дворец. У Долгоруких мальчик вызывает «столяра» в переднюю и там сообщает ему об аресте их сестры, Веры.

В приемной Царь, обходя просителей, спрашивает княжну Катю, что ей угодно, — спрашивает тем же самым безразлично-благожелательным тоном, как и всех остальных. Катя просит разрешения изложить свое дело Царю наедине. Царь проводит ее в свой кабинет. Здесь, как только закрывается за ними дверь, оба внезапно меняются: это уже не Царь и просительница, а взволнованные встречей любовники. Отказа Кати от фрейлинства Царь не понимает и не хочет принять: после вчерашней истории — о встречах вне дворца нечего и думать, а назначение Кати фрейлиной даст им возможность встречаться здесь, во дворце. Мучительным усилием Катя заставляет себя, наконец, объяснить причину своего отказа: у нее не хватит сил взглянуть в глаза Царице, перед которой она чувствует себя виноватой... «А мне, ты думаешь, легко — каждый день видеть ее, больную, и ловить себя на мысли о том, что я желаю ее смерти... Да, это ужасно, но это так: потому

что я хочу перед всеми назвать тебя моей женой, я хочу, чтобы ты была со мною всегда!» И он с горечью добавляет, что, быть может, это «всегда» измеряется только месяцами, днями — он показывает Кате листок с приговором Тайного общества. Потрясенная Катя берет свой отказ обратно, она согласна стать фрейлиной.

Прием посетителей — совсем другого типа, чем во дворце, — происходит также в канцелярии начальника тюрьмы: салопницы, дьячок с косичкой, отставной военный — и мальчик Ваня, брат Веры Степановой. Все они пришли просить о разрешении им свиданий с арестованными. При одном упоминании имени Степановой начальник тюрьмы нахмурился, но, прежде чем он успел сказать что-нибудь, хитрый мальчишка, прикидываясь наивным, восторгается орденом на мундире начальника, его великолепными усами... Начальник разрешает ему свидание с сестрой.

Свидание — так называемое «общее»: двойная решетка, по одну сторону — арестанты, по другую — их родственники. Все говорят, плачут, жестикулируют сразу. Расхаживают два жандарма. Вера и мальчик сначала не слышат друг друга в общем гвалте, а минуты бегут. Наконец, Ваня понял, что сестру завтра переводят в Петропавловскую крепость. Он сообщает Вере, что брат здоров, купил лошадь, стал извозчиком... «Извозчиком?» — недоумевает Вера, потом замечает многозначительную мимику мальчика — поняла... «Когда он выезжает?» — спрашивает она. Ваня: «Завтра...» Свидание кончено.

Во дворце, в будуаре Царицы — сцена как будто совершенно безоблачного семейного счастья: мальчик, наследник, одетый в форму того же полка, что и Царь, играет с отцом, Царица, обложенная подушками, в кресле, любит. Делая какое-то шутливое замечание, она, как всегда, говорит с немецким акцентом, с ошибками. Царь морщится. Мальчик поправляет мать, она смеется. Входит статс-дама с докладом о прибытии на дежурство новой фрейлины — появляется княжна Катя Долгорукая...

Еле владея собой, она делает глубокий придворный реверанс. Царица очарована прелестной фрейлиной, она обращает на нее внимание Царя: «Нет, ты посмотри, как она очаровательна в своем смущении!» Царь, все с возрастающим беспокойством наблюдающий за сценой между Катей и Царицей, делает вид, что он занят игрой с сыном. Но мальчик, заинте-



ресованный появлением нового лица, тянет его к Кате, задает ей несколько по-детски бестактных вопросов: «А почему ты не любишь папу — почему ты не смотришь на него?..» Катя вспыхивает. Царица, любуясь ею и смеясь: «Подите ко мне, поцелуйте меня, дитя мое!» Измученная Катя стоит в ужасе, не в силах двинуться с места. Она бросает взгляд на Царя, видит тик у него на лице. Собрав все силы, она приближает губы к губам Царицы... и медленно опускается на пол: нервы не выдерживают, ей дурно.

Царь подхватывает ее, на звонок царицы вбегает статс-дама, Орлов. Царица ласково отпускает Катю домой в сопровождении Орлова и обещает послать к ней придворного доктора, чтобы он осмотрел ее. Орлов выходит с еле держащейся на ногах Катей из подъезда, окликает проезжающего извозчика-лихача, но извозчик, к удивлению Орлова, только прибавляет рыси...

Перед железными воротами тюрьмы — часовые, небольшая группа чего-то ожидающих людей. Подъезжает и останавливается невдалеке извозчик-лихач (в котором мы узнаем «столяра Степанова»). Прохожий купец вскакивает на лихача и, не торгуясь, называет адрес, лихач оборачивается: «Я занят». Купец вылезает. В группе ожидающих у ворот — в это время уже какое-то движение. Ворота медленно раскрываются, оттуда под конвоем выводят арестованных, в том числе Веру Степанову. Она уже заметила «лихача», «лихач» медленно двинулся... Когда он проезжает мимо Веры, она одним неожиданным прыжком выскакивает из рядов, впрыгивает в сани «лихача». Секундного промедления растерявшихся конвойных уже довольно, чтобы рысак унес брата и сестру Степановых. «Лихач» мчится, бегущие вдогонку солдаты — далеко сзади. «Лихач» оборачивает к Вере (уже успевшей накинуть на себя приготовленную в санях шубу) сияющее лицо: «Спасена!» Как вдруг сзади — несколько выстрелов. Вера скользит с сиденья саней вниз. В двух шагах — аптека. «Лихач» быстро вносит туда Веру, аптекарь в белом халате склоняется над ней, щупает пульс: «Кончено...» Оставив Веру на руках остолевшего аптекаря, «лихач» выбегает, вскакивает в сани и под выстрелами подбегающих солдат — исчезает...

В доме Долгоруких, в комнате Кати — князь Михаил, Катя и придворный доктор. Забившаяся в угол Катя, защищаясь от доктора вытянутыми руками, в каком-то испуге повторяет:

«Нет, нет, не надо! Я здорова!» Не помогают никакие резоны князя: Катя упрямо отказывается от услуг доктора. Смущенный непонятым упрямством сестры, князь — уже в передней — растерянно извиняется перед уходящим доктором: «У нее бешеный характер! У меня был такой же, пока я...» — он замолкает: появилась княгиня. И едва ушел доктор — на бедного князя обрушивается град упреков: «Тюфяк! погоди, вот я сама возьмусь за нее — я ее вылечу от всех ее капризов!» За спиной княгини злорадно улыбается Мария...

Улица — уже весенняя, бегут ручьи. Медленный звон колокола. В церковь собираются молящиеся.

Катя — в той же своей комнате, изменившаяся, похудевшая, глаза стали огромными: такая она, может быть, еще прелестней, чем раньше. Через открытую форточку слышен звон колокола. Вошла старуха-нянька, чтобы напомнить Кате: ей пора ехать в дворцовую церковь на исповедь. Катя с ее помощью одевается. «Да ты что это дрожишь? — замечает нянька. — Исповеди, что ли, боишься? Вот глупая! Да какие у тебя грехи-то? Или больна? Да что же ты молчишь?»

В зале второразрядного петербургского трактира — шум, голоса публики внезапно затихли: вошедший в трактир слепец начал петь духовный стих, аккомпанируя себе на «лире» (род гуслей). Среди публики — подвыпивший купец, мелкие чиновники, извозчики-лихачи. В соседней, отдельной комнате — по-видимому, веселящаяся компания молодых людей, среди них одна девушка, которую зовут Анной. Едва только официант, подающий блюда, выходит, как выражение лиц и жесты у всей компании меняются. В одном из обернувшихся вслед официанту молодых людей мы узнаем «столяра Степанова»... Это — заседание Тайного общества, собравшегося, чтобы «от слов перейти к делу», как заявляет один из присутствующих. Нужно бросить жребий, кому быть исполнителем приговора, вынесенного Обществом, — и, вероятно, пожертвовать при этом своей жизнью. Во взволнованной тишине Анна встряхивает в блюде записки — на одной из них стоит роковой крестик... Слышно пение слепца из соседнего зала. Кто-то вынимает первый — пустой билетик. За ним — очередь Анны, но Степанов, оттолкнув ее руку, сразу вынимает из блюда все записки и прячет их к себе в карман... Вошедший официант снова заставляет присутствующих разыгрывать из себя веселящуюся компанию, а когда официант уходит, Степанов заявляет, что ис-



полнение приговора он берет на себя: смерть Веры дает ему право требовать этого... Молчание. Пение слепца...

Заглушенное церковное пение. Длинный дворцовый коридор, в конце которого видна полуосвещенная дворцовая церковь. Идущая под руку с Царем Царица остановилась: ей трудно дышать. Царь с мучительной жалостью смотрит на нее. Царица: «Прости меня: я знаю, что я с моей болезнью тебе в тягость. Но, может быть, мне осталось уже немного...» — она робко гладит руку Царя, который стоит, опустив голову. «Неизвестно, кому суждено уйти раньше... — говорит он. — Я чувствую за собою все время, как тень...» Царица не хочет, боится его дослушать — она останавливает его и уходит в церковь. Царь остается один.

В церкви — Катя Долгорукая перед духовником. Углом глаза она увидела вошедшую в церковь Царицу. Священник спрашивает Катю: «Вам нечего больше сказать мне?» Катя секунду мучительно борется с собой, затем отрицательно качает головой. Духовник отпускает ее. Проходя мимо Царицы, Катя делает вид, что не замечает ее улыбки и жеста, которым она подзывает к себе Катю. Опустив голову, Катя выходит в коридор.

Царь — еще там. Увидев его и в волнении забыв всякий этикет, Катя бежит к нему — и перед ним, Царем, любовником, — кончает свою исповедь, ему она открывает то, чего не могла сказать даже священнику: у нее будет ребенок... Царь потрясен этой новостью — одновременно радостной для него и ужасной... ужасно то, что, если Царица узнает об этом, — это убьет ее, поэтому все должно остаться тайной... Но как это сделать? Катя в отчаянии предлагает Царю: «Хотите, я себя... я умру?» Вдали, в коридоре, показываются какие-то придворные. Мгновенно изменив выражение лица, улыбаясь, как будто во время самого обычного светского разговора, Царь напоминает Кате: «А он... наш ребенок?» Катя — страстным шепотом: «Да, я хочу, чтоб он был, — хочу видеть его, держать, целовать!» Царь предлагает выход: Катя должна бежать из дома и на время поселиться во дворце — в давно необитаемых апартаментах императрицы Елизаветы. О ее пребывании там никто не будет знать, кроме Орлова, которому Царь прикажет найти надежных людей и привести в порядок эти апартаменты. Когда там все будет готово, Орлов предупредит Катю. Катя, с установленным церемонным реверансом, удаляется...

К Царю подходит Шувалов, он просит Царя оказать ему честь и почтить своим присутствием домашний маскарад, устраиваемый Шуваловым на праздниках. Царь обещает, добавляя с невеселой усмешкой: «Хотите развлекать своего пленника?» Толстый Шувалов сконфуженно пыхтит.

В вечер маскарада у Шуваловых — в доме Долгоруких веселая суэта: Мария уже одета — маркизой, князь — в костюме пастушка со свирелью, огромная княгиня — в коротеньком платье пастушки. Мария торжествует — княгиня не берет на маскарад Катю. «Если говорит, что больна, — так и нечего, пусть сидит у себя в комнате...»

В комнате Кати «столяр Степанов» кончает ремонт ее секретера. Это — последняя работа «столяра» у Долгоруких: сегодня он уйдет уже совсем. «У вас, барышня, много разных важных знакомых господ — может, порекомендуете меня кому-нибудь?» — говорит он Кате. Катя дает «столяру» адрес Орлова: к нему Степанов может обратиться от ее имени, может быть, он даст Степанову работу во дворце. Обычно сдержанный, Степанов так взволнованно благодарит Катю, что она удивлена, смущена...

На маскараде у Шуваловых. Мария Долгорукая с верхней частью лица, закрытой кружевами полумаски, совершенно напоминает сестру Катю: даже мушка на подбородке у нее приклеена там, где есть родинка у Кати. И за Катю ее принимают все — Шувалов, Орлов и другие. Марию это сначала забавляет, затем ее начинает раздражать, что она существует только как тень своей красавицы-сестры.

Наконец происходит встреча, о которой она так мечтала: ее встреча с Царем. Царь называет ее «Катя», «ты» и говорит ей, что для него эти встречи на людях, когда ему мучительно хочется обнять ее и он не может, становятся невыносимы... Марии сразу же все становится ясным. Взбешенная, расхохотавшись в лицо Царю и оставив его в полном недоумении, она убегает. Когда в зале она проходит мимо Царицы, та ласково берет ее за руку: «Ну, маленькая моя фрейлина, вы уже здоровы, не правда ли?» Совершенно потерявшая самообладание Мария, вырвав руку, бежит к выходу из зала, за нею — огромная, разгневанная пастушка-княгиня. В зале атмосфера растерянности, скандала. В комнате, отведенной для одевания дам, Мария, злобно сорвав с себя маску, открывает княгине тайну Кати, случайно выданную Царем: Катя — любовница



Царя... Княгиня — сначала онемела от неожиданности, от гнева. Затем она приказывает Марии немедленно отправляться домой и там ждать ее возвращения.

Катя в своей комнате с нянькой. Нянька, в очках, вяжет. Катя открыла и перебирает сундучок со своими старыми детскими игрушками, куклами. Вот она взяла куклу, спеленатую как ребенок, прижала ее к себе... Нянька: «Да ты что ж это, матушка? Кто ж так ребенка держит? Пора бы знать!» Нянька показывает Кате, как надо держать ребенка.

Открывается дверь — в комнате появляется Мария, нянька оставляет сестер вдвоем. «Что тебе от меня надо? Уходи!» — резко говорит Катя. Мария заявляет, что она пришла предупредить ее об опасности. «Какой?» — пугается Катя. Мария, злорадно наслаждаясь эффектом своих слов, сообщает Кате, что она на маскараде говорила с Царем, и Царь сказал ей о своих отношениях с Катей. «Ты лжешь!» — кричит Катя. «А откуда же, как не от него, я могла узнать? — торжествующе возражает Мария. — Ведь ты об этом никогда мне и слова не сказала». Этот довод убивает Катю. Закрыв глаза, стиснув зубы, руки, она сидит, молча покачиваясь из стороны в сторону — с выражением такого отчаяния на лице, что Мария пугается, трясет сестру: «Катя? Что с тобой?» Не глядя на Марию, как будто сама себе, Катя говорит тихо: «Я бы убила себя, если бы не *он...* (*с силой*): Но я хочу, чтоб *он* был, — он у меня будет — я его чувствую!» Мария испугана еще больше, ей кажется, что сестра сошла с ума, она в отчаянии, она торопливо объясняет, что все это было не так, что Царь принял ее за Катю и сказал... «Что сказал?» — хватает ее за руки Катя. Но Мария не успевает ответить: в передней уже слышен бас княгини и голос князя, Мария поспешно выбегает...

Трио: две комические фигуры — огромная, кричащая басом «пастушка», с робко поддакивающим «пастушком» сзади, и трагическая фигура Кати. В ответ на гневные восклицания княгини Катя гордо заявляет, что она действительно — любовница Царя, «она его любит — и будет любить». «Какая наглость! Ты слышал? — оборачивается княгиня к мужу. — Что же ты молчишь, дурак?» И она заявляет Кате, что не позволит позорить имя Долгоруких, что теперь без себя она не отпустит ее ни на шаг, она будет держать Катю взаперти... Вытолкнув мужа, «пастушка» выходит, замкнув дверь на ключ.

День. Елизаветинские апартаменты дворца — с низкими сводчатыми потолками, старинной мебелью. Двое рабочих и подрядчик возятся у голландской с цветными изразцами печки. В противоположном углу, сейчас закрытый от остальных отворенной дверью шкафа, — «столяр Степанов». Шкаф вделан в стену недалеко от изголовья кровати. Степанов быстро открывает совершенно незаметную для постороннего глаза выдвижную дощечку в стенке шкафа, прикрывающую небольшой тайник. Пользуясь моментом, Степанов ставит в тайник ящичек с часовым механизмом на крышке, задвигает дощечку и принимается за работу над не оконченными еще резными дверцами шкафа. Подходит подрядчик, напоминает Степанову, что господин Орлов требует, чтобы вся работа была сдана завтра. Степанов отвечает, что у него все готово, все рассчитано по часам: завтра остается только приладить дверцы. «То-то... Не забудь, что для Царя работаешь...» — строго добавляет подрядчик...

В гостиной у Долгоруких — княгиня, Мария, Орлов. Орлов говорит, что заехал, чтобы справиться о здоровье «милрой фрейлины» и прокатить ее на своем рысаке — если разрешит княгиня. Княгиня заявляет, что Катя должна сейчас отправиться вместе с ней на примерку к портнихе, m-me Paillot, а выйти к Орлову — Катя не хочет: «Все капризы! Ах, как с ней трудно! Если Орлову угодно — он может прокатить Марию...» Растерявшегося от неудачи Орлову ничего не остается, как согласиться. Он уходит, чтобы ждать Марию внизу в экипаже.

Катя слышит все это из своей комнаты. Она знает, что Орлов приехал, чтобы спасти ее, чтобы устроить ее побег из дома, но она ничего не может сделать: в ее комнате — представленные к ней княгиней две здоровенные монашки и странник. Эти телохранители хватают ее, если она подбегает к двери, закрывают ей рот, когда она пробует закричать... Ее выпускают только тогда, когда Орлов уже вышел. В передней она встречается с одетой для поездки Марией. «Я тебя ненавижу!» — тихо говорит Катя. «Катя, милая...» — горячо начинает Мария — и сейчас же останавливается: за спиной Кати выросла огромная фигура княгини. «Зайдешь потом к m-me Paillot», — приказывает она Марии.

Музей восковых фигур. Посетители. Возле одной из фигур и происходит встреча «столяра Степанова» с Анной (которую мы уже видели на заседании Тайного общества в ресто-



ране). Степанов просит Анну передать членам Общества, что все готово: бомба с часовым механизмом положена в тайник, остается только завести часы... «Когда?» — спрашивает Анна. «Завтра», — отвечает Степанов. Они расходятся...

В окне за стеклом — восковые манекены, одетые по моде 80-х годов. Вверху вывеска «M-me Paillot. Couture»<sup>1</sup>. Подъезжает огромная шестиместная карета, высаживаются: княгиня, Катя и «телохранители» — две монашки, лакей и два странника. Эта странная компания, привлекая внимание прохожих, входит в помещение m-me Paillot. Там Катя отказывается раздеваться в общем помещении, и m-me Paillot проводит ее в соседнюю комнату. Княгиня, занятая примеркой, остается в первой комнате. «Телохранители» там же, у дверей.

M-me Paillot начинает примерять платье Кате. Катя, подавленная всем происшедшим, не слушая, отвечает односложным «oui» на французскую трескотню m-me Paillot. С улыбкой поглаживая Катину грудь, m-me Paillot замечает: «Mais vos belles pommes, elles murissent»<sup>2</sup> Катя — все так же: «Oui...»<sup>3</sup>

Появляется Мария. Происходит объяснение между сестрами (m-me Paillot, продолжая примерку, не мешает им — она понимает только по-французски). Мария умоляет Катю простить ее: она ненавидит сама себя за все то, что она сделала, «но теперь она поняла все...». «Что?» — спрашивает Катя. «Ребенок?» — отвечает Мария вопросом... Катя — тихо: «Да...» Мария сообщает, что Орлов хотел устроить побег Кати завтра, но Мария убедила его, что нужно сегодня, сейчас же — он ждет ее в карете за углом... «Скорей, пока в соседней комнате m-me будет примерять мне платье... Через эту дверь — в коридор и потом вниз, во двор... Скорее!» — в лихорадочном волнении говорит Мария. Катя не верит: это опять какая-нибудь ловушка со стороны Марии! Мария в отчаянии, она замолкает, у нее по лицу текут слезы... Катя увидела — и поверила. Она быстро, крепко целует Марию. M-me Paillot с изумлением смотрит... Мария увлекает ее из комнаты: «Mais allons, madame, je suis très pressée»<sup>4</sup>. Катя торопливо одевается, руки не слушаются ее. Наконец она готова. Она выходит в коридор...

---

<sup>1</sup> «Мадам Пайо. Ателье» (фр.).

<sup>2</sup> А ваши прекрасные яблочки созревают... (фр.).

<sup>3</sup> Да (фр.).

<sup>4</sup> «Ну, идемте, мадам, я очень спешу» (фр.).

Елизаветинские апартаменты во дворце. Царь, сопровождаемый подрядчиком, осматривает сделанные работы. Вот он подошел к стенному шкафу с неготовыми еще дверцами. «Будьте спокойны — к завтраму все будет готово, ваше величество», — рапортует подрядчик. Вдруг, недовольно сморщившись, Царь останавливается, прислушивается: где-то скребется мышь. «Терпеть не могу мышей! Чтоб этого не было!» — говорит он подрядчику и отпускает его. Оставшись один, Царь снова прислушивается к мышинному шороху: где это — под полом или здесь, в этом шкафу? Стук в дверь и голос Орлова: «Это я, ваше величество!» Царь оборачивается — и видит стоящую в дверях, задохнувшуюся от волнения Катю...

В мастерской m-me Paillot в это время бушует разъяренная княгиня, обнаружившая исчезновение Кати. Мария, скрывая свою роль в побеге Кати, подыгрывает княгине.

Раннее утро. У подножия винтовой лестницы, ведущей в елизаветинские апартаменты, Степанов с инструментами, перед ним Орлов. «Можешь идти домой», — объявляет он «столяру». Степанов стоит, не веря ушам: все пропало... «Но там еще... шкаф...» — растерянно бормочет он. «Зайдешь через месяц — тогда тебе скажут, когда можно кончить», — говорит Орлов и, заметив убитый вид «столяра», добавляет: «Деньги за работу можешь получить сейчас, в канцелярии...»

Елизаветинские апартаменты. День, раскрыто окно, слышен праздничный звон колоколов. Катя — уже оправившаяся, расцветшая, еще более красивая, чем прежде. Она счастлива, она играет со своим ребенком, сидя на постели. Ребенок тянется к открытому, все еще без дверей, шкафу. Катя, смеясь, удерживает его и просит, чтобы Царь приказал наконец привести шкаф в порядок: все вещи там пылятся без дверей. Царь обещает, что сегодня же это будет сделано. И затем Катя узнает от него то, чего она давно уже боялась: через несколько дней ее счастливое затворничество в этой комнате кончается. Царице — хуже, Царь должен сопровождать ее в Крым, но он не может расстаться с Катей — она тоже должна ехать туда вместе со всем Двором. Взять туда с собой ребенка, конечно, нельзя: сегодня же вечером приедет женщина, чтобы взять ребенка и увезти его к матери Орлова. «Иначе нельзя, ты же сама понимаешь...» — Царь кладет руку на голову Кате. Склоняя голову под этой тяжелой рукой, Катя тихо отвечает: «Я понимаю...»



Поздний вечер. В той же комнате «столяр Степанов» — один. Он быстро вынимает из тайника ящичек, заводит часы, снова ставит ящичек в тайник, торопливо заделывает его кирпичами, закрывает выдвижной дощечкой — облегченно смахивает с лица пот... Навешивает на шкаф дверцы и, забрав свои инструменты, выходит.

В соседней комнате — обычно, видимо, нежилой, заставленной старинной мебелью в чехлах, — стоит коляска с ребенком. Катя, уже одетая на ночь, в пеньюаре — нагнулась над спящим ребенком, в глазах у нее — крупные слезы...

В первой комнате появляется Царь в сопровождении пожилой, просто одетой женщины. Он зовет Катю: пора! Входит Катя со спящим ребенком на руках. Ей страстно хочется поцеловать ребенка в последний раз, но она не смеет: боится разбудить его. Женщина уносит ребенка. Катя ничком лежит на постели. Царь уговаривает ее успокоиться. Она вдруг вскакивает: она хочет — ей нужно! — увидеть своего ребенка еще, последний раз: «Ради Бога... Только на секунду! Я сейчас же вернусь...» Накинув сверх пеньюара мантию, она убегает.

Царь остается один. Он прислушивается: слышен какой-то шорох. Опять мыши? Он стучит каблуком в пол — шорох не прекращается. Он открывает дверцу шкафа, прислушивается...

Катя — внизу, у подножия винтовой лестницы, сквозь стекло двери смотрит на женщину, которая усаживается в освещенной карете, бережно кладет на колени закрытый темной шалью сверток. Карета отъезжает.

В одном из своих апартаментов — Царица. Возле нее — статс-дама, придворный доктор, капающий в стаканчик какое-то лекарство. Входит Царь, притворно-веселым тоном утешает больную, что в Крыму ей на другой же день станет легче, можно выехать туда хоть завтра: он закончил все, что ему нужно было сделать до отъезда...

Катя медленно, обессиленная, поднимается по винтовой лестнице. Вдруг она слышит страшный взрыв вверху. Она инстинктивно бросается вниз, но сейчас же останавливается и с криком бежит вверх. Зацепившееся за резные украшения лестницы мантию слетает с нее — она бежит, не замечая...

Услышавший взрыв Царь, оборвав на полуслове фразу, устремляется из комнаты, где он был с Царицей, и бежит, не обращая внимания на умоляющие крики Царицы и осталь-

ных. Царица в ужасе вскочила и медленно, с трудом идет, опираясь на руку доктора...

Смятение во дворце. Лакеи, придворные, офицеры и солдаты охраны со всех сторон бегут по коридорам и залам дворца. Навстречу им ползет дым...

Царь стремительно входит в полуразрушенные взрывом елизаветинские апартаменты. В бывшей комнате Кати — уже целая группа дворцовых обитателей, перепуганных и еще больше скандализированных, фрейлина Долгорукая в ночном туалете, схватив кого-то за руку, в отчаянии кричит: «Он остался здесь! Где он — где Царь? Он жив?» Увидев входящего Царя, она кидается к нему. Среди придворных — движение, шепот... Обернувшись и хлестнув гневным взглядом эту группу, Царь приказывает: «Прошу оставить меня вдвоем с княжной Долгорукой!» Все мгновенно исчезают. «Боже мой... Ты не ранена? Катя! Что же ты молчишь?» — обнимает Царь Катю.

И вдруг в треснувшем от взрыва стенном зеркале Царь видит остановившуюся на пороге Царицу с придворным доктором. Царице — с одного взгляда все ясно. Катя молча, широко открытыми глазами в ужасе смотрит на нее. Царица молча поворачивается и выходит. Царь делает шаг вслед за ней, но сейчас же возвращается и снова привлекает к себе Катю. «Тем лучше... Пусть все знают!» — говорит Царь.

День. В салоне Шуваловых вдоль стены — как статуи сидят пожилые дамы, лысые, пергаментные сановники. Сдержанно-негодующие восклицания: «Скандал!» — «Неслыханно!» — «Бедная княгиня Долгорукая...» — «А Царица?» — «Ужасно!» Появляется багровый, отдувающийся граф Шувалов: среди «статуй» — движение. Шувалов — только что из дворца, с последними сенсационными новостями. Царица внезапно изменила решение и сегодня уезжает за границу, в Киссинген, его величество рано утром уже отбыл в Крым. Кто-то из «статуй»: «А она?» Шувалов: «Долгорукая? В свитском поезде — тоже в Крым». «Статуи» онемели от негодования. Слышно только чье-то восклицание вполголоса: «Какая наглость!»

«Статуи» шуваловского салона сменяются восковыми фигурами в музее. Возле одной из фигур встречаются Анна и бледный, осунувшийся «столяр Степанов». Торопливый, отрывистый разговор Анны: «У тебя дома — жандармы». Степанов: «Знаю. Я всю ночь бродил по улицам». Анна: «Сегодня — в разных поездах — мы едем в Москву. Ты — железнодорож-



ный сторож Сухоцкий». Степанов: «Хорошо». Анна: «И когда через месяц *он* будет возвращаться из Крыма через Москву...» Степанов: «Хорошо...» Расходятся...

Освещенное еще ярким заходящим солнцем море. Крутой берег. Идущий вверх террасами парк, цветущие южные растения. По узкому пляжу ходит часовой с винтовкой.

Море видно сверху, с площадки в парке Крымского дворца. Площадка наполнена придворными, военными. Одинок, отдельно от всех — княжна Катя Долгорукая, возле нее — только Орлов. Перед Царем — посланник турецкого султана и конюх, держащий на поводу великолепного арабского коня: это дар султана Царю. Другой конюх подводит второго коня. «А это — для... для...» — посланник, замявшись, прячет в низком поклоне конец фразы. Быстрый обмен взглядов, легкий шепот в рядах придворных — и затем все замерло под сверкнувшим взглядом Царя. Намеренно резко отчеканивая каждое слово, Царь говорит: «Княжна Долгорукая, вам угодно принять подарок султана?» Катя подходит к лошади и неожиданным, быстрым движением вскакивает на нее. Горячая лошадь делает скачок в сторону придворных, они отбегают, пятятся. Катя, громко смеясь, быстро справляется с лошастью. С приветственным жестом в сторону Царя и турецкого посланника она направляет лошадь через расступившиеся ряды придворных и исчезает в аллее. Обернувшись к группе придворных, Царь вызывающе спрашивает: «Прекрасная наездница, не правда ли?» Согласный хор в ответ: «Да, да! Замечательно!» С едва заметным тиком под глазом, с презрительной улыбкой Царь объявляет придворным: «Вы свободны, господа!» Поклонившись посланнику султана, вскакивает на коня и рысью направляется вслед за княжной Долгорукой. Он едет рядом с Катей. Тик под глазом теперь у него очень заметен. Он говорит о том, как он устал от всего этого, как его мучит ложное положение Кати. Катя успокаивает его: ей совершенно безразличны эти люди, ей нужен только он один... «И... наш ребенок... — тихо добавляет она. — Я каждую ночь вижу его во сне...»

Они подъезжают к отдельному маленькому домику в парке, отведенному княжне Долгорукой. Навстречу им из сумрака поперечной аллеи выходит высокий, тощий как скелет старик с косой на плече, в мундире отставного солдата. Лошадь Царя храпя бросается в сторону. «Кто это?» — тревожно вглядываясь, спрашивает Царь. «Садовник Иванов 3-й, ваше ве-

личество!» — рапортует старик. — «Сколько ж тебе лет, дед?» — «Девяносто три года, ваше величество!» Царь поручает ему отвести лошадей и вслед за Катей входит в домик.

Наконец — вдвоем, одни! «Если б можно было бросить все, забыть обо всем и вместе с тобой...» — начинает Царь и вдруг останавливается, прислушивается, болезненно морщась: под полом скребутся мыши.

Он испуганно хватается за руку Катю: «Опять мыши... как тогда, во дворце!.. Ты слышишь?»

Внутренность бедно обставленной комнаты в железнодорожной будке. Ночь. Пусто. Горит лампочка. Под полом слышен какой-то тихий шорох, глухое постукивание. Затем далекий свисток поезда. Осторожно приподнимается половица, вылезает Степанов — теперь «железнодорожный сторож Сухоцкий». Он вытаскивает подаваемые снизу Анной мешки с землей. Затем спускается к ней в подполье и, освещая себе фонарем пути, вползает за нею в прорытый ими подземный ход. Слышен глухой грохот проносящегося над их головами поезда, на шею Анны сыплется земля. Анна смахивает ее.

Катя во сне старается смахнуть мешающий ей солнечный луч. Царь, уже вставший и одетый, любуется ею, плотнее задергивает штору, выходит наружу. Там, за густой изгородью деревьев, слышен взволнованный спор нескольких голосов. Голос Орлова: «Он не приказал беспокоить...» Царь: «Орлов! Что там такое?» Орлов вручает Царю депешу. Царь вскрывает и читает ее — уже войдя в комнату Кати. Катя проснулась, она видит, как дрожит депеша в руке Царя и как на его лице поочередно сменяются выражения ужаса, радости, мучительного стыда. «Что случилось?» — пугается Катя. Молча передав ей депешу, Царь выходит из домика. Перед дверью домика теперь уже двое: Орлов и Шувалов. Шувалов, взволнованный, подходит к Царю: «Ваше величество, осмелюсь доложить, что по моим сведениям...»

Катя, одна, читает депешу, извещающую о кончине Царицы.

Царь отвечает Шувалову: «Что ж, от судьбы не уйдешь. Ехать я все равно должен. Вы примите все меры предосторожности. Как обычно — два поезда, первый пойдет свитский». Когда Шувалов уходит, Царь приказывает Орлову: «Мы выезжаем в полночь. К десяти доставишь сюда священника, но так, чтобы ни одна душа не знала, — слышишь?»



Маленькая крымская станция. В телеграфной рябой телеграфист выстукивает депешу.

Из телеграфного аппарата рука тянет ленту телеграммы: принимает депешу телеграфист подмосковной станции. Возле него вертится мальчик — Ваня Степанов. Взглянув на ленту, телеграфист приказывает мальчику: «Беги скорее к брату, скажи, чтоб глядел в оба: завтра ночью Царь проедет на двух поездах...» — «Как — на двух поездах?» — удивляется мальчик. — «Так. Потом приду, расскажу. Беги!» Ваня бежит вдоль железнодорожного полотна к будке сторожа, вихрем влетает в нее и весело кричит Степанову: «Царь едет! На двух поездах!» Степанов вскакивает, бледный: «Когда?» Ваня: «Завтра ночью».

Освещенные луной кипарисы, за ними — кресты кладбища. Возле ограды кладбища — дом. Орлов и два жандарма дворцовой охраны стучат в дверь дома, дверь им открывает священник в накинутом на плечи подряснике. Он в испуге пятится, увидев жандармов. Орлов и жандармы входят внутрь. Священник растерянно бормочет, что он не виноват — за что его хотят... Орлов прерывает его приказом — скорее одеваться и ехать. «Куда?» — спрашивает священник. Орлов: «А это вы увидите. Да поживей, батюшка, поживей!»

Такие же освещенные луною кипарисы перед домиком Долгорукой. Садовник Иванов 3-й и Царь. Царь спрашивает строго солдата: «Молчать умеешь?» — «Так точно, ваше величество!» Царь: «Так вот, я тебя скоро позову, но об том, что услышишь и увидишь, — молчи до самой смерти». Садовник: «Ну, молчать недолго: смерть-то уж близка...» Царь — подозрительно: «Ты — про что?» Садовник: «Как — про что? Девяносто три года мне, ваше величество!»

Царь входит к Долгорукой и сообщает ей о своем решении: теперь же, до отъезда в Петербург, они должны обвенчаться... Эта свадьба — на другой день после смерти Царицы — кажется Кате недопустимым кощунством, это пугает ее, она умоляет Царя отложить венчание. Царь настаивает и наконец объясняет Кате, почему он так торопится с этим: Шувалов предупредил его, что его жизни снова грозит опасность — по приезде в Петербург, а может быть, даже в пути, и Царь не хочет, чтобы его — Катин — ребенок остался безымянным, «незаконным».

Появляется Орлов со священником. Священник, узнав Царя, пугается еще больше, хочет упасть на колени. Царь удер-

живает его и приказывает начать обряд. Священник дрожащими руками набрасывает на себя облачение. Сзади взволнованного Царя становится садовник: этот старик совершенно спокоен, его ничем не удивишь. Сзади Кати — Орлов. Налетая на огонь свечей, кружится бабочка. И в этой странной обстановке, среди упакованных чемоданов, начинается венчание Царя и княжны Долгорукой... «Только вы, батюшка, поскорее...» — шепчет Орлов священнику перед началом...

«Скорее... Скорее!» — торопит Степанов Анну. На столе перед ней — колба, куски динамита. Она запаивает на спиртовке стеклянную трубочку. «Где контакты?» — спрашивает Степанов, ощупывая все на столе, лихорадочно жует. «Где контакты?» — уже почти кричит он. Анна пододвигает к нему ящичек с зажимами для проводов и двумя кнопками на крышке. Присоединив к ним провода, Степанов спускается с фонарем в подполье, чтобы проверить там проводку.

День. Та же комната в железнодорожной будке, но уже все убрано. Положив голову на стол, спит Анна. Тикают стенные часы. Степанов надевает куртку железнодорожного сторожа и выходит. Он идет по рельсам, осматривая путь. Вдоль рельс проходит солдат охраны с винтовкой, вдали виден другой, третий. Возле одного из солдат с любопытством вертится Ваня. Степанов сердито отсылает его домой: тут ему не место...

[«Сторож» знает, что царский поезд — идет вторым.

В пути, ночью, на маленькой станции Царь переходит из своего поезда в свитский — в купе своей молодой жены.]

Та же комната в будке, но уже поздний вечер. Анна, в лихорадке ожидания, смотрит на стенные часы. Степанов беспокойно ходит взад и вперед. Ваня просит у него позволения пойти посмотреть, как поедет Царь «на двух поездах».

Искры летят в темноте из трубы мчащегося паровоза.

Купе Долгорукой. Задернутая шторой лампочка в потолке, полумрак. Слышен голос Кати: «Нет-нет... Мне одной страшно... Еще только одну станцию вместе, а потом...»

В будке Степанова слышен далекий свисток паровоза. Анна бросается к открытому окну, Степанов — к контактам. Анна — обернувшись к Степанову — отрывистым шепотом: «Подожди — это свитский... Я тогда скажу...» За окном перед ней вырастают огненные глаза паровоза, с грохотом проносятся свитский поезд. Короткая пауза тишины. Вдруг, вспомнив что-то, Степанов подбегает к занавеске, отдернул ее, в



ужасе говорит Анне: «Ваня... Он наверное там...» — и бросается к двери. Анна не слышит его: она целиком поглощена тем, что видит за окном: там вдали уже показались огни второго поезда. Свисток паровоза... Степанов, вцепившийся в ручку двери, с усилием отрывается от нее, кидается к контактам. Грохот поезда. Анна оборачивается: «Вот... Теперь!» Степанов нажимает кнопки...

За окном — отдаленная вспышка пламени, грохот взрыва, секунда мертвой тишины. Степанов стремительно выбегает наружу.

В темноте — мелькание фонарей, лиц, бегущих ног, сверкающих штыков, крики. Свалившиеся с полотна, развороченного взрывом, вагоны и паровоз царского поезда. Из паровозного котла со свистом выходит облако пара, застилая экран...

Ярко освещенный коридор в свитском вагоне. Полуодетые дамы, офицеры, придворные, окружившие Царя, возле него — Орлов. Неясный, взволнованный говор. Из своего купе выходит Долгорукая. Царь подходит к ней и, склонившись, молча целует ей руку. Все затихли. Мимолетные, многозначительные взгляды...

У рельс под фонарем — Степанов на коленях перед лежащим Ваней. Он окликает мальчика. Ваня открыл глаза. Через силу улыбаясь, мальчик взял руку брата, крепко вцепился в нее. К Степанову подбегает телеграфист и шепчет ему: «Царь жив! Уходи!» Степанов, не отвечая, не двигаясь, свободной рукой вынимает из кармана какой-то конверт, передает его телеграфисту, тот быстро уходит.

Остановившись возле одного из уцелевших вагонов царского поезда, телеграфист быстро прикалывает конверт на видном месте и исчезает в темноте.

Степанов — в прежней позе над Ваней, продолжающим держать его руку. Ваня услышал приближающиеся шаги, голоса, звон шпор, делает движение головой, не открывая глаз, крепче сжимает его руку — Степанов остается. Подбежавший жандармский офицер наклоняется, вглядывается: «Ты кто? Здешний сторож?» Степанов молчит. Офицер оборачивается назад — к солдатам: «Возьмите его!»

Растерянный, запыхавшийся, потерявший всю важность Шувалов быстро входит в коридор свитского вагона, подает Царю конверт. Царь вынул письмо, читает. Лицо его остается

непроницаемо-спокойным, он знает, что все на него смотрят, только чуть заметен тик под глазом. В письме — предупреждение от имени Тайного общества, что приговор все равно будет приведен в исполнение — не позже чем через месяц. «Что это?» — тревожно спрашивает княжна Долгорукая. «Ничего, ничего...» — Царь поспешно прячет листок и поворачивается к Шувалову: «Едем!» — «Ваше величество!» — умоляюще начинает Шувалов. Царь резко обрывает его: «Я должен!» — и, пропустив вперед Долгорукую, входит за ней в купе.

Поезд медленно двигается.

<1933—1934>

## ВЕШНИЕ ВОДЫ

(Экспозе сценария по роману Тургенева)

В жаркий летний вечер молодой русский турист Санин бродит по живописному Германнскому городку. Увидел вывеску: «Итальянская кондитерская» — зашел, чтобы выпить чего-нибудь. Кондитерская пуста. На зов Санина никто не является, он уже собирается уйти — как вдруг распахивается дверь и из соседней комнаты выбегает очаровательная молодая итальянка, хватая изумленного Санина за руку и тащит в соседнюю комнату, умоляя его: «Спасите! Помогите!»

Ничего не понимающий Санин следует за нею. В комнате на диване лежит юноша со свесившейся беспомощно рукой, с закрытыми глазами. Из прерывистых фраз итальянки выясняется, что это ее брат Эмиль — у него больное сердце, он несколько минут назад сидел и разговаривал — и вдруг упал — он, кажется, умер! Растерянный, со стаканом воды стоит возле бездыханного Эмиля маленький нелепо одетый старичок... По совету Санина начинает растирать Эмиля руками — и юноша приходит в себя: с ним был только обморок...

Так начинается знакомство Санина с этой итальянской семьей, состоящей из Эмиля, его сестры — красавицы Джеммы, их матери — владелицы кондитерской, и их преданного друга, трогательного и смешного старика Панталеоне — бывшего оперного певца. Санина не хотят отпускать без угощения, его с любопытством расспрашивают о далекой России, его застав-



ляют спеть несколько русских песен. Увлечшийся Санин слишком поздно вспоминает о том, что у него в кармане билет на уходящий сегодня вечером дилижанс: он уже опоздал...

Наутро у Санина в гостинице — неожиданный посетитель: вылощенный, накрахмаленный молодой немец, который оказывается коммерсантом, женихом Джеммы. Он явился, чтобы поблагодарить Санина за вчерашнее и пригласить его принять участие в прогулке в Соден. Во время прогулки жених Джеммы развлекает невесту и остальных чтением анекдотов из сборника «Петарда — или ты должен и будешь смеяться». Санин с удовольствием замечает, что Джемме с женихом, по-видимому, скучно. За обедом на открытом воздухе, возле одного из соденских трактирчиков — разыгрывается скандал: из-за соседнего столика поднимается со стаканом вина немец-офицер, подходит к столику Джеммы и ее спутников, провозглашает дерзкий тост за здоровье красавицы-итальянки и берет лежащую перед ней розу. Оскорбленная, побледневшая Джемма явно ждет, что ее жених ответит на выходку офицера, но благоразумный немец ограничивается тем, что предлагает руку невесте, чтобы немедленно уйти отсюда. Возмущенный всем происшедшим, Санин догоняет офицера, делает ему резкое замечание, выхватывает у него розу Джеммы и бросает ему свою визитную карточку.

На другой день к Санину является с вызовом на дуэль лейтенант, приятель барона Дэнгофа, оскорбленного Саниным. Знакомых у Санина здесь никого нет — и он приглашает быть своим секундантом Панталеоне. Панталеоне в восторге от мужества молодого русского друга и от своей собственной роли в предстоящих трагических событиях. В нелепом старом фраке, в нитяных перчатках, он предстает перед удивленным лейтенантом — секундантом Дэнгофа и, как будто разыгрывая роль в опере, ведет с ним переговоры об условиях дуэли.

Вечер перед дуэлью Санин проводит в доме Джеммы, которая о дуэли не знает, но она чем-то озабочена, молчалива, она избегает Санина, она уходит в свою комнату. Санин остается с ее матерью, он выбегает вместо Джеммы на звонки посетителей кондитерской и отпускает им пирожные... Когда поздно вечером огорченный, так и не дождавшийся Джеммы, Санин возвращается к себе, окно в комнате Джеммы открывается, Джемма тихо зовет Санина, вынимает из-за корсажа розу, ту самую, которую Санин отобрал у Дэнгофа, и отдает

эту розу Санину. Она хочет что-то сказать ему, но их объяснение прерывает внезапный порыв ветра, сорвавший шляпу с головы Санина и хлопнувший ставни окна...

Утром в лесу происходит дуэль. Санин дает промах, Дэнгоф намеренно стреляет в воздух, между противниками происходит примирение, и Санин возвращается к себе, в гостиницу. Там, к своему удивлению, он замечает ожидающую его мать Джеммы — расстроенную, плачущую. Она пришла, чтобы просить Санина поговорить с Джеммой: Джемма хочет отказать жениху, никакие уговоры матери не действуют, одна надежда — на Санина, с мнением которого Джемма, по-видимому, очень считается. По своей мягкости и безволию Санин соглашается переговорить с Джеммой. Он застаёт Джемму в саду при их доме перебирающей вишни для варенья. Оказывается, Панталеоне проболтался о дуэли, Джемма все знает, она взволнована, она восхищена рыцарством Санина — и тем труднее ему выполнить деликатное поручение матери Джеммы. Джемма, по-видимому, ждала от него совсем других слов — и, когда он начинает говорить о том, что с ее стороны неблагоприятно разрывать с женихом, она оскорблена, она холодно заявляет, что готова послушаться благоразумного совета Санина, и уходит. Санин — в отчаянии от того, что он сам, своими руками погубил свое счастье: ему сейчас становится ясно, что Джемма любит его и что сам он не может без нее жить. Через Эмиля он передает ей письмо — признание в любви и получает от нее странный ответ: она просит его не приходить завтра, ей нужно быть одной.

В ожидании, пока пройдет этот томительный завтрашний день, Санин бродит по городу и встречает своего школьного товарища — флегматичного толстяка Полозова; выясняется, что Полозов уже женат, его жена — дочь богатого водочного заводчика и живет сейчас в Висбадене. У Санина — деньги на исходе, и он, полушутя, предлагает Полозову купить маленькое санинское имение в Тульской губернии. Полозов приглашает Санина приехать в Висбаден и поговорить об этом с его женой:

— Она женщина деловая, серьезная, она ведет все дела...

На следующий день — Санин у Джеммы. Вчера она отказала своему жениху, она свободна — и теперь становится невестой Санина. Мать Джеммы сначала не хочет дать согласие на брак дочери с Саниным: у него нет ни положения, ни де-



нег, и вдобавок он увезет Джемму в свою ужасную русскую деревню. Санин заявляет, что ради Джеммы готов остаться здесь, что, может быть, завтра же ему удастся продать свое русское поместье — и тогда у него будут деньги. Мать наконец соглашается. Счастливый Санин нежно прощается с Джеммой: на один день он уедет в Висбаден, кончит там дела, затем вернется — и они обвенчаются...

В Висбадене жена Полозова Мария Николаевна просит Санина остаться здесь на два-три дня, чтобы она могла обдумать вопрос о покупке именья. Санин рвется скорей назад, к Джемме, но он вынужден остаться, ему приходится сопровождать покупательницу в парк, в театр. «Деловая женщина» оказывается совсем не такою, какою она представлялась Санину по описанию мужа: в ее неправильном лице, в каждом ее движении есть какая-то бесовская прелесть, власть которой уже на второй день знакомства Санин начинает ощущать на себе. Толстяку Полозову нужно только хорошо поесть и поспать; его жена пользуется полной свободой, вокруг нее поклонники, и среди них Санин встречает своего недавнего противника Дэнгофа. Но Мария Николаевна явно оказывает Санину предпочтение. Вечером он садится писать письмо Джемме — и не находит слов. К счастью, ему остается провести здесь только еще один день: послезавтра он снова будет уже с Джеммой...

Ответ о покупке именья Мария Николаевна обещала дать во время их совместной прогулки в горы верхом. Прогулка эта начинается с того, что Мария Николаевна оставляет в первом попавшемся трактире провожающего их грума — и они едут дальше вдвоем. Амазонка все ускоряет ход своей лошади, перескакивает через канавы, это превращается в бешеную скачку. Санин, еле поспевая, мчится за ней, он пьянеет от этого полета, от оборачивающегося к нему женского лица с полураскрытым ртом, с жадно, хищно расширенными ноздрями. В лесу путников застает начинающаяся гроза.

— Домой! — командует Мария Николаевна, и снова начинается скачка по каким-то незнакомым местам.

Санин чувствует, что они едут не домой, но, околдованный своей спутницей, полный сейчас одним желанием, он готов ехать за ней хоть на край света. Мария Николаевна останавливает лошадь около заброшенной пустой хижины лесника. Санин входит туда за ней.

— Я вся мокрая, — со смехом говорит Мария Николаевна, — скорей расстегните мне эти пуговицы сзади...

Вечером, уже в своей комнате — Санин стоит перед ней покорный, обезволенный.

— Куда же ты едешь, — спрашивает она, — к невесте... или со мною, в Париж?

— Я еду туда, где будешь ты... — с отчаянием и с восторгом отвечает Санин.

Мария Николаевна дарит ему причудливое железное кольцо.

Наутро мы видим Санина уже в дорожной коляске Полозовых, едущей в Париж. На удобных задних местах — сидят Мария Николаевна и Полозов, на откидных передних скамеечках — Санин и Дэнгоф. Санин чистит грушу и подает ее Полозову. Он замечает на пальце у Дэнгофа такое же железное кольцо, какое вчера он получил от Марии Николаевны. Санин вспыхивает, но достаточно одного взгляда Марии Николаевны — и он, угодливо улыбаясь, начинает любезный разговор с Дэнгофом. Полозов, проглотив грушу, покачиваясь, мирно дремлет...

<1933—1934>

## ВОЙНА И МИР

Москва весною 1811 года.

Еще у всех в памяти свежа недавняя война с Наполеоном. Его грозная тень снова поднимается над Европой. Но пока еще длится короткий промежуток мира — и в Москве танцуют, веселятся, торопятся взять от жизни как можно больше.

Сегодня — самый блестящий бал сезона в особняке одного из московских вельмож. В зеркалах, уходя в бесконечность, отражается блеск бесчисленных свечей, парадные мундиры военных, обнаженные плечи московских красавиц. На хорах оркестр ждет сигнала хозяина дома, чтобы встретить тушем высокого гостя: здесь с минуты на минуту должен появиться император Александр I.

На этот бал приезжает семья графа Ростова: сам старый граф, его жена и дочь Наташа, молодая девушка, только начинающая расцветать. Наташу нельзя назвать красавицей, но в ней какое-то очарование, действующее сильнее, чем холодная красота.



Для Наташи этот бал — событие; это — первый ее выезд в «большой свет». Она взволнована, она смутно ждет для себя от этого бала чего-то необычного. С жадным детским любопытством она вглядывается в лица тех, чьи громкие имена ей называют.

Вот окруженная свитой поклонников признанная первая красавица общества — княжна Элен, дочь министра князя Василия Курагина. Вот ее брат Анатолий Курагин, великолепно сложенный мужчина в адъютантском мундире, с самоуверенным видом победителя женских сердец. А там дальше невысокий брюнет, слегка скучающе и иронически поглядывающий на толпу, — это молодой князь Андрей Болконский, один из героев недавней войны.

Заинтересованная его выразительным, необычным лицом, Наташа хочет что-то спросить о нем, но не успевает: в толпе — движение, секунда тишины, затем торжественные звуки музыки — и в зале появляются император с императрицей.

Император открывает бал. Мимо оттесненной куда-то в задние ряды Наташи проходит блестящая процессия танцующих медленный парадный полонез. Полонез сменяется головокружительным вальсом. Царица бала, княжна Элен Курагина, едва успевает переходить от кавалера к кавалеру. Кругом — оживленные, кажущиеся такими счастливыми лица. А Наташа — по-прежнему одна, в обществе своих родителей. Эта прелестная, но еще робкая девушка затерялась в светской толпе, никто не приглашает ее танцевать. Все ее смутные мечты об этом бале разбиты, она чувствует себя совершенно несчастной, на глазах у нее блестят еле сдерживаемые слезы.

И вдруг ее лицо освещается сквозь слезы улыбкой: она увидела торопливо приближающегося к ней через толпу знакомого — Пьера Безухова.

Это — массивный, неуклюжий молодой человек в очках, во фраке и жабо. Он — побочный сын известного екатерининского вельможи. Из-за его сомнительного происхождения в обществе его третируют свысока. Вдобавок он неловок, рассеян и из-за этой рассеянности делает смешные гафы.

Он счастлив встретить здесь Наташу. Его чувства к ней — явно гораздо нежнее дружеских. Он готов сейчас на все, чтобы увидеть это милое ему лицо веселым, радостным. Сам он, к несчастью, не танцует, но он сию минуту найдет для нее кавалера.

Он останавливает Анатоля Курагина, чтобы подвести его к Наташе, но Анатолю сейчас не до благотворительности: в одной из отдаленных гостиных у него назначено свидание с дамой. Близорукий Пьер растерянно ищет для Наташи незанятого кавалера, толкаясь среди танцующих, наступая на чей-то шлейф. Он встречает наконец князя Андрея Болконского и просит его протанцевать с молодой графиней Ростовой хоть один тур. Пьер и князь Андрей — старые друзья, князь Андрей не хочет огорчить Пьера отказом и идет танцевать с Наташей.

Наташа сияет нескрываемой радостью: она наконец танцует, и танцует с таким блестящим кавалером, как князь Болконский. Ее откровенная детская радость заражает князя Андрея. Сделав тур, он предлагает ей продолжать танец. Вспыхнув от счастья, Наташа соглашается. По окончании танца князь Андрей остается с Наташей. Ее очаровательная непосредственность, ее непохожесть на светских барышень и дам — увлекают князя Андрея. Он танцует с ней следующий танец, но уже больше не отходит от нее, он сам чувствует себя возле этой девушки каким-то обновленным, помолодевшим.

Пьер тщетно ожидает возвращения Наташи. Наконец ему становится ясно, что она забыла о нем, что он для нее сейчас не существует. Огорченный, он уходит из бальной залы в гостиную. Там министр князь Василий безапелляционным тоном обсуждает возможности новой европейской войны. Только что вернувшийся из Европы, Пьер пытается что-то возразить ему, но князь Василий даже не удостоивает ответом Пьера. Пьер пытается присоединиться к кружку поклонников княжны Элен, но и здесь он лишний, он не знает, о чем говорить с этой мраморно-холодной и по существу пустой красавицей.

Вернувшись в бальную залу и выбрав удобный момент, Пьер спрашивает Наташу, довольна ли она своим первым балом. Ответ Наташи: ей никогда в жизни не было так чудесно, так весело. Ее лихорадочно-возбужденный, счастливый вид договаривают Пьеру то, что не сказано прямо в ее словах.

Такое же необычное, приподнятое настроение и у князя Андрея. Он по-дружески признается Пьеру, что Наташа произвела на него большое впечатление. Если бы он мог надеяться, что такая девушка полюбит его...



— Она вас уже любит, — перебивает его Пьер и быстро отходит от пытающегося его задержать озадаченного князя Андрея.

В этот момент Пьеру становится ясно, что он сам любит Наташу и что, познакомив Наташу с Болконским, — он потерял ее для себя. Он несчастен, ему мучительно смотреть на Наташу, снова уносящуюся в танце с Болконским.

Анатоль Курагин приглашает Пьера провести остаток ночи у гусара Долохова, где сегодня устраивается кутеж. Пьер принимает приглашение: может быть, этот кутеж поможет ему забыть свою боль.

Кутеж у Долохова в полном разгаре. Нестройный говор, звук гитар, цыганская плясовая песня. Красавица-цыганка, подрагивая грудями, танцует на столе среди бутылок, ваз, остатков еды.

Цыгане привели с собою медведя. Кутящие офицеры вливают в пасть медведю бутылку шампанского. В этой буйной военной компании Пьер — единственный штатский. В своих очках, с растерянной улыбкой, огромный и неуклюжий, как медведь, Пьер кажется смешным. Под общий хохот офицеры поят Пьера шампанским так же, как медведя.

Вдруг общее внимание привлекает звон выбитого оконного стекла. Окно выбил Долохов — отчаянный человек, игрок, бретёр, не задумывающийся поставить на карту ни свою, ни чужую жизнь. Он побился об заклад с моряком-англичанином, что одним духом выпьет бутылку рома, усевшись на покатом наружном выступе подоконника и не держась ни за что. Оконная рама мешает ему вылезти наружу, и у него не хватает сил выломать эту раму. Силач Пьер, оттолкнув Долохова, с треском выворачивает раму. Пьяный шум затихает, все с замиранием сердца следят за рискованным пари: окно — на высоте пятого этажа.

Закинув голову, Долохов пьет из горлышка бутылки. Секунды тянутся бесконечно. Вот рука Долохова вздрогнула, и все тело его поползло вниз по покатому откосу. Испуганно вскрикнула цыганка, Пьер в ужасе закрыл глаза. Но Долохову все же удалось каким-то чудом не упасть. Он выиграл пари — пятьдесят золотых. Он предлагает сто тому, кто повторит его трюк.

Опьяневший Пьер принимает пари. Он начинает вылезать в окно. Всем ясно, что это — безумие, что он сейчас рухнет

вниз. Его пытаются удержать, но он одним движением стряхивает с себя схвативших его офицеров. И только ловкий маневр Долохова спасает Пьера от верной смерти. Долохову удастся спровоцировать Пьера на другое пари: Пьер ни за что не рискнет сейчас, когда уже рассветает, проехаться в экипаже с медведем. Пьер, разумеется, идет на это пари.

Уже слышен утренний благовест московских церквей. Мимо ранних пешеходов с криком и смехом проносятся тройки. В последней — Пьер с медведем. Он обнимает медведя и пьяно, несвязно говорит ему о своей горе, о Наташе. Кажется, этот молчаливый спутник ближе Пьеру, чем все остальные.

Безудержный русский разгул этой ночи кончается скандалом. Полицейский офицер пытается остановить буйную компанию. Его привязывают к спине медведя и бросают обоих в реку. Медведь плывет, полицейский неистово кричит, компания хохочет. Кругом собирается толпа любопытных...

В тот же день о скандале становится известно всему городу. Всю компанию вызывают к министру, князю Василию. Главным скандалистом в его глазах является Пьер, которого все видели в последней тройке с медведем. Долохов заявляет, что он был зачинщиком всей истории. Долохову объявляется, что он разжалован в солдаты, Пьеру — что он высылается из столицы. По отношению к остальным участникам скандала министр ограничивается жестоким нагоняем.

Оставшись один, князь Василий вскрывает принесенные письма. Он явно взволнован содержанием одного из них. Он приказывает немедленно догнать и вернуть Пьера, но Пьер уже успел уехать. Князь Василий отдает распоряжение, чтобы немедленно была подана карета: он должен сейчас же ехать к графу Безухову, отцу Пьера.

Тем временем Пьер, живущий в доме отца, попадает к себе. Его сразу же поражает необычная тишина в доме и еще больше — слышное в этой тишине церковное пение. Какие-то люди подходят к нему и выражают сочувствие. Растерянный Пьер ничего не понимает, пока не узнает, что в эту ночь — ночь бала и кутежа — с его отцом случился удар. Сейчас в спальне умирающего происходит обряд соборования.

Потрясенный Пьер проходит туда. Перенесенный с кровати в вольтеровское кресло, старый граф Безухов лежит под



иконами со свечой в руке. Его массивная фигура, с пышной седой шевелюрой, похожей на львиную гриву, неподвижна: он без сознания. Духовенство, в сверкающих золотом ризах, тоже со свечами в руках. Медленное и торжественное пение...

Пока над умирающим совершается величественный обряд, в одной из задних комнат дома происходит совещание взволнованного князя Василия с одной из родственниц умирающего. Князь Василий — тоже родственник старого Безухова, но взволнован он не близостью его смерти, а вопросом о том, кому достанется миллионное состояние Безухова. По закону Пьер, как побочный сын, не является наследником: миллионы должны перейти к другим родственникам, в том числе — к князю Василию. Но только сейчас князь Василий узнал, что на кровати старика Безухова под подушкой лежит портфель с завещанием в пользу Пьера и с письмом его отца на имя государя, где старый граф Безухов просит считать Пьера его законным сыном.

Миллионы ускользают из рук князя Василия — и тут внезапно раскрывается подлинная суть этого элегантного савановника. Он заявляет, что сейчас же примет «экстренные меры». Он идет в спальню умирающего с уверенным, спокойным видом проходит за ширмы, где стоит кровать старика Безухова, и там... вытаскивает из-под подушки портфель с завещанием.

Кража завещания не удастся: умирающий неожиданно приходит в сознание. Говорить он уже не может. Указывая на портрет Пьера, он дает понять, чтобы к нему привели сына, чтоб вынули портфель из-под подушки. Князь Василий объясняет, что «для большей сохранности» он взял портфель себе и теперь передает его Пьеру.

Пьер внезапно делается миллионером, обладателем графского титула. Отношение окружающих к нему мгновенно меняется: раньше его старались не замечать, теперь ему льстят, пред ним заискивают. Князь Василий трогательно-нежен с ним. Чтобы избавить неопытного в делах Пьера от всяких забот, князь Василий предлагает Пьеру переселиться в дом Курагиных. Пьер сконфуженно напоминает, что он должен уехать: ведь сам же князь Василий сообщил ему о высылке из столицы. Князь Василий непринужденно смеется: неужели Пьер поверил, что его вышлют? Это было сказано только так,

для острастки. Чистая душа, не умеющий разбираться в людях, Пьер, кажется, все принимает за чистую монету. Он горячо благодарит князя Василия за любезное приглашение: он сегодня же переедет в дом Курагиных.

В патриархальном уютном доме Ростовых вся многочисленная челядь — это почти члены семьи, все обожают маленькую графиню Наташу. Теперь здесь только и разговоров что о «Наташином женихе» — князе Болконском, который ездит сюда чуть не каждый день. Он и сегодня здесь, слышно, как в гостиной Наташа поет для него — у нее прелестный голос.

Ночью, после отъезда Болконского, Наташа не спит, не спит и ее мать. По старой детской привычке Наташа приходит в постель к матери для душевного разговора — все о том же, о князе Болконском. Предложения Наташе он еще не сделал, но ясно, что дело идет к этому. И Наташа обнимает мать, плача слезами волнения и счастья.

В это же самое время Болконский сидит у Пьера, и там тоже происходит признание: князь Андрей поверяет Пьеру свои чувства к Наташе, он не может жить без нее. Но не слишком ли она молода для него?

В своем волнении князь Андрей не замечает, как подавлен Пьер его сообщением. И тем не менее Пьер самоотверженно убеждает Болконского — не раздумывая жениться на Наташе: это такое сокровище, что счастливее князя Андрея не будет никого на свете. Болконский тут же принимает окончательное решение: он женится на Наташе. Завтра же он поедет в имение к отцу, чтобы получить от него согласие на брак, а если отец заупрямится, князь Андрей пойдет даже против его воли.

Теперь для Пьера нет уже никакого сомнения, что Наташа бесповоротно потеряна для него. Чтоб заглушить свою тоску, он с головой окунается в светские развлечения, в изобилии аранжированные для него любезным хозяином дома — князем Василием. По странному совпадению всюду возле Пьера оказывается красавица Элен. И не менее странная перемена произошла в ее отношениях к Пьеру: она теперь более чем любезна с ним, она выделяет его среди всех своих поклонников.

Пьер в своей наивности не подозревает, что князь Василий сводит свою дочь с новым миллионером, что на него ве-



дется систематическая и обдуманная охота. Опытная кокетка, Элен без труда добивается того, что ее великолепное тело чисто физически начинает действовать на Пьера. Ему недвусмысленно дают понять, что эта красота может принадлежать ему, Пьеру: от него ждут только соответствующего официального объяснения. Но именно это-то и кажется труднее всего застенчивому и неопытному Пьеру. Раздосадованный его нерешительностью, князь Василий заканчивает этот трагикомический роман водевильным *tour de force*<sup>1</sup>.

Пьер и Элен оставлены наедине в гостиной. Князь Василий с женой — в соседней комнате, им слышен оттуда разговор Пьера с Элен. Пьер говорит о чем угодно, но только не о том, о чем он, по твердому убеждению князя Василия, должен сейчас говорить. Потеряв терпение, князь Василий с радостно-торжественным видом входит в гостиную и заявляет Пьеру, что он только сейчас узнал от жены счастливую новость: Пьер просит руки Элен. Князь Василий будет счастлив иметь его своим зятем. Он поздравляет, обнимает Пьера...

Пьеру ничего не остается, как принять совершившийся факт. Он становится мужем Элен.

Наташа тем временем переживает мучительные дни. Она не знает, что князь Андрей уехал просить у своего отца разрешение на брак с нею. Она не находит объяснений для его внезапного и бесследного исчезновения. Единственный вывод, который она может сделать из этого: князь Андрей не любит ее, все было ошибкой.

Оскорбленная гордость заставляет ее взять себя в руки... Она уверяет мать, что она уже совсем успокоилась. Все к лучшему: князь Андрей чем-то пугает ее, он ей неприятен...

И вдруг она вспыхивает от радости: она слышит в передней голос приехавшего Болконского. Когда он входит, Наташа видит на его лице такую же радость. Но он сразу же переходит на официальный тон: ему нужно переговорить с матерью Наташи, Наташу отсылают из комнаты. Болконский просит у графини Ростовой руки ее дочери — и получает согласие при условии, что Наташа остановит свой выбор на князе Андрее.

Наташу, взволнованную едва не до потери сознания, оставляют вдвоем с князем Андреем. Она почти с досадой отве-

---

<sup>1</sup> Ловким ходом (*фр.*).

чает утвердительно на его вопрос — любит ли она его: не смешно ли об этом спрашивать? И сейчас же с детской непосредственностью целует князя Андрея.

Счастье ее омрачено только одним: отец князя Андрея дал свое согласие на брак сына при условии, что свадьба будет только через год. Но князь Андрей не хочет связывать Наташу: если она кого-нибудь полюбит за год его отсутствия — он уйдет с ее пути.

Перед отъездом князь Андрей просит Наташу обращаться к Пьеру Безухову во всех случаях, когда ей понадобится помощь надежного друга. И он так горячо говорит о Пьере, что перед Наташей совсем в новом свете встает образ этого человека, до сих пор представлявшегося ей только милым, смешным человеком.

Наташа — снова одна: Болконский уехал. Впереди — бесконечный, пустой год ожидания. Еще недавно полная огня, жизни — Наташа потухла, замерла. Ничем не интересуясь, она по целым дням безвыходно сидит в своей комнате. Обеспокоенные родители прилагают все усилия, чтобы развлечь ее. И наконец однажды, с видимой неохотой, она соглашается поехать с ними в оперу.

Нарядное вечернее платье, праздничная атмосфера блестящего театрального зала, взгляды мужчин, явно любующихся ею, зеркало, подтверждающее ей, что она прелестна, — все это невольно действует на Наташу. Знакомое состояние, похожее на опьянение, овладевает ею. Насыщенная страстью музыка еще больше усиливает это состояние.

Ложа Ростовых оказывается рядом с ложей Элен — теперь уже графини Безуховой. В антракте красавец Анатоль Курагин появляется в ложе сестры, и Элен знакомит его с Наташей. Очарование свежести, исходящее от Наташи, сразу действует на Анатоля как нечто до сих пор не испытанное им. Наташа чувствует на себе не отрывающийся от нее взгляд Анатоля. Ее тщеславие невольно польщено тем, что она явно произвела впечатление на этого избалованного женщинами красавца. И она с ужасом чувствует, что он тоже нравится ей, невесте князя Андрея.

Элен с интересом наблюдает этот разгорающийся на ее глазах пожар. Она всегда с удовольствием покровительствует любовным интригам своего брата. В данном случае она делает это особенно охотно, чтобы насолить Пьеру, об отношении



которого к Наташе она знает. Она устраивает новую встречу Анатоля с Наташей, пригласив Ростовых к себе на вечер.

На вечере у Элен Анатолий не отходит от Наташи, он кружит голову неопытной девушке. Ища спасения, Наташа напоминает ему, что она — невеста другого. Но Анатолий возражает, что ему до этого нет дела: он безумно влюблен в нее. Элен намеренно увлекает Наташу в отдаленную комнату и оставляет ее там вдвоем с Анатолием. Там, в полутьме, горячие губы Анатоля, заражая ее страстью, прижимаются к ее губам...

Дома Наташа не спит ночь, она мучается, она сгорает от стыда за себя. Наутро она садится писать письмо князю Андрею: она закликает немедленно же приехать — иначе случится несчастье. Но едва она успевает написать несколько строк, как горничная с таинственным видом, оглядываясь, передает ей записку от Анатоля.

Незаконченное письмо к князю Андрею остается лежать на столе. С пылающими щеками Наташа читает и перечитывает записку Анатоля: он клянется Наташе в любви, он предлагает ей сегодня же вечером бежать из дома, чтобы тайно обвенчаться с ним. Свой ответ Наташа должна передать через ту же горничную.

Весь день Наташа находится в таком странном лихорадочно-возбужденном состоянии, что это невольно бросается в глаза ее матери. Она находит незаконченное брошенное письмо Наташи к Болконскому. Это подтверждает ее подозрения, что с Наташей происходит что-то неладное. Она начинает следить за дочерью.

В сумерках Наташа с ужасом, как будто подчиняясь чужой воле, пишет ответ Анатолю — только два слова: «Я приду». И затем — письмо Болконскому с отказом, с просьбой простить и забыть ее.

Долохов, приятель Анатоля и любитель рискованных авантур, уже устроил все, что нужно для похищения Наташи и тайной свадьбы. Главное затруднение в том, что Анатолий уже женат — об этом знают только немногие его приятели. Но расстриженный поп в подмосковном селе за крупную сумму согласен обвенчать и женатого. Любимый лихач-ямщик Анатоля уже ждет у подъезда. Наконец является горничная с ответной запиской Наташи. Все в порядке: пора ехать...

На улице — буря, метель. Дрожа, как в лихорадке, Наташа ждет возвращения горничной. Пробирающуюся на цыпочках,

боязливо оглядывающуюся горничную замечает мать Наташи, останавливает ее и начинает допрос. Попавшаяся горничная не выдерживает и признается во всем. Побег Наташи предупрежден в самый последний момент, когда она, не дождавшись горничной, уже выходит из дома.

В эти катастрофические для Наташи дни Пьера не было в Москве: он уже давно предпочитает жить где угодно — только не дома, он давно понял, что его женитьба на красавице Элен была жестокой ошибкой. Элен, ее образ жизни, толпящиеся вокруг нее поклонники, а может быть, и любовники — все это вызывает отвращение в Пьере. И сейчас он заехал домой, только чтобы взять письма, книги — и снова запереться в подмосковной деревне. Но его намерения меняет неожиданная и страшная для него новость о скандальном романе между Наташей и Анатолом: об этой последней сенсации уже говорит вся Москва.

Пьер принадлежит к числу тех немногих, которые знают, что Анатолий Курагин женат. В отчаянии, забывши все, он мчится к Ростовым, чтобы предупредить об этом Наташу.

Наташа заперлась у себя в комнате, она никого не хочет видеть, все кажутся ей ее врагами, желающими разлучить ее с Анатолом, очернить в ее глазах любимого человека. Но Пьер — не такой, как другие, это — друг, и она соглашается принять его. Как грянувший с неба гром поражает ее известие о том, что Анатолий — женат. Она не в силах сказать ни слова, она жестом показывает Пьеру, что хочет остаться одна.

Пьер едет домой. У Элен, по обыкновению, гости, среди них — Анатолий. Не здороваясь с женой — она ему сейчас ненавистней, чем когда-нибудь, — Пьер направляется прямо к Анатолию. Всегда добродушный и безобидный — сейчас Пьер страшен. Он требует, чтобы Анатолий немедленно вышел с ним в другую комнату, и там происходит между ними объяснение. Небрежно-наглый тон ответов Анатолия приводит Пьера в совершенное бешенство. Схватив растерявшегося Анатолия за воротник мундира, он встряхивает его так, что отлетают пуговицы, он замахивается над ним тяжелым чугунным пресс-папье. Перепуганный Анатолий возвращает Пьеру письма Наташи и подчиняется его требованию — немедленно покинуть Москву.

На другой день Пьер удостоверяется, что его требование выполнено. Теперь ему предстоит еще одна тяжелая встреча:



в Москву вернулся получивший письмо Наташи Болконский, он желает немедленно увидеться с Пьером.

Болконский кажется спокойным, но он холодно и жестко говорит даже с Пьером. Первое, что ему нужно узнать от Пьера, — это где он может найти «господина шурина» Пьера, князя Анатоля Курагина: Болконский хочет вызвать его на дуэль. Пьеру приходится сообщить, что Анатолий по его требованию уехал — неизвестно куда. Болконский вручает Пьеру письма Наташи с просьбой доставить их по принадлежности и резко обрывает робкую попытку Пьера поговорить о Наташе.

В доме Ростовых в этот день смятение и растерянность достигают кульминации. Утром к Наташе не могли достучаться, взломали дверь ее комнаты и нашли ее без сознания: ночью она выпила мышьяку. К счастью, доза оказалась слабой, ее жизнь вне опасности, она уже пришла в себя.

Она слышит голос приехавшего Пьера, требует, чтобы его провели к ней и оставили их вдвоем. Она так трогательна в своем отчаянии, что жалость и нежность к ней переполняют душу Пьера. Он сам не замечает, что у него из-под очков текут слезы. И когда Наташа говорит, что ей уже незачем теперь жить, что она опозорена, что для нее все кончено, — Пьер не выдерживает. Он заявляет, что, если бы он не был, к несчастью, женат, — он бы сейчас на коленях просил ее руки. Он успевает заметить благодарный робкий взгляд Наташи — и, чтобы не разрыдаться вслух, выбегает из комнаты.

В напряженную атмосферу этих человеческих драм врывается грозная стихия войны. Москву потрясают известия о неожиданном переходе Наполеоном русской границы, об отступлении русских войск, о сдаче ими одного города за другим.

Стремительным вихрем войны захвачены и главные действующие лица романа. Анатолий Курагин и Болконский — оба офицеры и оба на фронте. Пружина личных страстей еще продолжает разворачиваться: Болконский и под грохот пушек всюду ищет разрушившего его счастье Анатоля, но час их трагической встречи еще впереди. Даже такой мирный человек, как Пьер, по воле судьбы оказывается на поле сражения.

Чтобы не оставаться в ненавистном ему обществе Элен, Пьер снова уехал в свое подмосковное имение, недалеко от Можайска. В одно чудесное летнее утро его будят здесь пушечные залпы, и он узнает, что остановившиеся под Мо-

жайском русские армии вступили в бой с войсками Наполеона. Увлекаемый безотчетным неодолимым любопытством, Пьер приказывает подать лошадь и отправляется на место боя.

Он уже в линии огня. Знакомый офицер предлагает ему остаться на своей батарее — и Пьер охотно соглашается. Фигура этого чудака в очках, в нелепой белой шляпе спокойно разгуливающего под пулями, производит необычайно странное впечатление. Солдаты сначала смотрят на него подозрительно, но скоро он становится для них уже «наш барин», он становится членом этой маленькой боевой семьи. Атака французов выбивает батарею с занятой позиции. Во время атаки Пьер, растерянный и потрясенный, в первый раз видит жестокую изнанку войны. Помогая нести раненого, он попадает на расположенный в лесу перевязочный пункт.

С соседних участков боя сюда приносят и еще двух тяжелораненых: один из них — Анатолий Курагин с раздробленной ядром ногой, другой — Болконский, раненный осколком в живот. Болконский наконец нашел своего смертельного врага, но место их встречи совершенно необычное: это — операционный стол. Общность их страданий и близость смерти производит в душе Болконского переворот: вместо ненависти он чувствует жалость к Анатолию.

В Москве — паника: по городу расклеены объявления о том, что столицу решено сдать Наполеону без боя. На улицах уже появились санитарные повозки, везущие раненых отступающей армии. Население бежит, забирая с собой пожитки.

Перед домом Ростовых — вереница подвод: в лихорадочной спешке на них укладывают сундуки и чемоданы с выводимым имуществом. Старики Ростовы совсем потеряли голову, укладкой распоряжается Наташа.

Мимо дома проходит процессия раненых, для которых не хватило места в санитарных повозках. У них уже нет сил идти, они умоляют посадить их хоть где-нибудь на повозках Ростовых сверх вещей. Сердце Наташи не выдерживает: она приказывает сбросить вещи и усадить на освободившиеся повозки раненых. Для Ростовых, их слуг и имущества остается только два экипажа. Теперь можно ехать.

На одной из улиц экипажам Ростовых приходится остановиться: впереди — затор. Наташа высовывается из кареты и



на тротуаре видит небритого, одетого в мужицкий кафтан человека, странно похожего на Пьера. И вдруг этот человек, просияв, бросается к Наташе. Это, оказывается, действительно Пьер, остающийся в Москве. Но он отказывается объяснять, зачем он остается и почему нарядился в этот кафтан. Наташа успевает заметить высывающийся у него из-за пазухи кинжал, она встревожена еще больше. Что за безумство затеял Пьер?

Встреча эта мимолетна: карета Ростовых уже тронулась. Теперь впереди нее оказывается выехавшая с боковой улицы закрытая коляска с каким-то тяжело раненным офицером. Наташа не подозревает, что этот раненый — не кто иной, как Андрей Болконский.

Ночь. Весь вышедший из Москвы обоз останавливается на ночевку. На горизонте видно огромное зарево: Москва горит, еле слышен далекий набат. Люди плачут, крестятся.

Ростовы ночуют в большой деревенской избе. В другую половину этой же избы, отделенную сенями от Ростовых, вносят на носилках тяжело раненного офицера. Наташа узнает, что это Болконский. Ей не позволяют пройти к нему. В невероятном напряжении, дрожа от нервного озноба, она лежит, притворяясь спящей.

Тишина. Кажется, все наконец заснуло. Мирно поет сверчок. Босая, накинув сверх сорочки какую-то шаль, Наташа идет к Болконскому.

Он — в бреду. Он сначала не узнает Наташу, ему кажется, что это — видение, рожденное его бредом. Но вот сознание его прояснилось, он понимает, что перед ним — она, его любовь, живая! Он несказанно счастлив. Когда Наташа, на коленях, целуя его руку, просит простить ее, он отвечает только:

— Я люблю тебя еще больше, лучше, чем прежде.

Проснувшийся врач прерывает это свидание и заставляет Наташу сейчас же оставить больного в покое.

Наутро выясняется, что Болконского дальше везти нельзя: он с каждым часом слабеет. Наташа отказывается ехать дальше: она не может покинуть Болконского, она должна отвоевать его у смерти. И действительно: ее нежный уход, самое ее присутствие производят чудо: Болконский оживает. Но от стариков Ростовых врач не может скрыть правды: это только последняя, кратковременная вспышка жизни, зажженная любовью.

Еще ярче, чем вчера, горит сегодня зарево над Москвой.

На освещенной пожаром московской улице — Пьер, все в том же кафтане. Случайный спутник, какой-то босой солдат, по дорожному перстню на пальце Пьера признает в нем барина, Пьер открывает ему, что он остался в Москве затем, чтобы убить Наполеона и избавить мир от ужаса войны. Но когда Пьер слышит отчаянный крик матери, ребенок которой остался в горящем доме, он, забыв обо всем, бросается в огонь и вытаскивает оттуда ребенка.

Французский патруль задерживает и обыскивает Пьера. У него находят кинжал и пистолет. Вместе с другими, заподозренными в поджогах и шпионстве, его запирают в пустой сарай. На заре всех арестованных ждет расстрел.

Зараженный философским спокойствием нескольких солдат и крестьян, вместе с ним ожидающих казни, Пьер проводит эту ночь. На месте казни оглашается новый приказ: расстрелять только каждого пятого. Пьер оказывается в числе помилованных судьбой: он будет жить.

В то время как он узнает это — в избе под Москвой радостно и тихо умирает Болконский: его последние минуты освещены сиянием Наташиной любви.

Смерть уступает место воскресающей, торжествующей жизни. Громы войны далеко. Оживает заново отстраивающаяся Москва. Улицы снова полны веселым шумом.

Пьер живет в маленьком флигеле: его большой особняк тоже сгорел. И, кажется, вместе с домом сгорело и все его тяжелое прошлое: он узнает о смерти уехавшей в Петербург Элен. О том, что нет на свете его друга Андрея Болконского, он знал уже раньше.

Путь к Наташе для него теперь свободен. Но ему страшно пойти к ней, страшно спросить ее, как она решит его судьбу. Когда они все же случайно встречаются, он с трудом узнает Наташу в этой новой для него — и по-новому прелестной, строгой девушке в трауре. Он понимает, что сейчас нельзя ей говорить о своей любви, — и все же, не удержавшись, начинает говорить. В ее снова просиявших жизнью глазах он читает ее ответ: «Да».

<1933—1934>



# ВЕЛИКАЯ ЛЮБОВЬ ГОЙИ

Поле: молодой пастух пасет свиней и коз. Злой козел гонится за идущей мимо девушкой, она, падая, повредила себе ногу. Пастух поднимает ее. Она оказывается дочерью местного магната — маркиза Терезо. Пастух доставляет ее к отцу. Выясняется, что молодой пастух — талантливый рисовальщик. Маркиз отправляет его в Сарагосу учиться. Несколько часов, проведенных Гойей в обществе Терезы, достаточно, чтобы между молодыми людьми вспыхнула страсть. Но у Терезы есть жених Луис, которого она не любит. Луис становится врагом Гойи. Он, подделав почерк Терезы, посылает письмо Гойе. Гойя убежден, что молодая маркиза только играла его сердцем. Он пытается найти забвение в любви других женщин. В них нет недостатка: его любит молодая цыганка- натурщица, в него влюбляется любовница графа Тулузского, портрет которого он делает. Предупрежденный Луисом граф ночью с вооруженными людьми врывается в дом своей любовницы, застаёт там Гойю. Гойя спасается благодаря своей ловкости и исключительному искусству владеть шпагой.

Луис делает на него ложный донос Инквизиции. Гойю повсюду ищут. Преданная ему цыганка помогает ему бежать из города и найти приют у цыган. Гойя живет у цыган. Его любви ищет жена вождя племени... Гойе приходится бежать и отсюда.

Он — в Мадриде. Его приятель, знаменитый тореадор, берет его себе в помощники. В числе зрителей во время боя быков оказывается Тереза со своим женихом и отцом. Она, забыв все, бросается к Гойе, которому публика устраивает овацию после удачного удара шпагой. Но он окружен женщинами — Тереза из ревности делает вид, что не узнает его.

Гойя ночью проникает к ней в сад. Ему удастся убедить ее, что он всегда любил только ее. Она соглашается бежать с ним. Луис узнает об этом. Браку Луиса с Терезой покровительствует король, и Луис устраивает так, что Тереза получает приглашение ко двору как раз в вечер, назначенный для побега с Гойей. Во дворце уже подготовлена церемония венчания Терезы с Луисом. Она возвращается домой женой Луиса. Луис ведет ее к себе в тот самый час, когда она знает, что Гойя ждет ее в саду.

Но в саду Гойи нет: люди Луиса подстерегли его у входа, он падает, пронзенный шпагами. Прохожие его подбирают и

приносят в морг, и кажется, что жизнь этого великого авантюриста и художника уже кончена. Но мертвый Гойя вдруг шевелится: его могучая натура не хочет сдаваться смерти. Он жив. Он выздоравливает. Тереза для него потеряна, но у него остается другая любовь — его искусство. К нему пришла слава.

\* \* \*

Пастух в козьей шапке, собака, стадо свиней. Тереза Валлорбе — маркиза 12 лет. Нападение кабана. Перевязка раненой ноги девушки (стыдно!). Пастух Гойя делает для девушки рисунок (ее ноги? или кабана?). Несет ее домой.

Дома у Гойи. Мать — Грация. Отвозит Терезу. Ему предлагают кошелек с деньгами — он гордо отказывается.

Граф Лукис д'Алмейда — кузен Терезы — чувствует соперника в Гойе. Отец Терезы решает послать юношу в Сарагосу — учиться на свой счет, но предварительно испытать: пусть он сделает портрет Терезы, пока она еще из-за ноги лежит в постели. Дон Луис пытается отговорить, протестовать... (Луис — заносчив, дебошир. Будущий супруг Терезы.)

Испытание. Грубость дона Луиса. Гойя:

— Стыдно оскорблять гостя под кровом хозяина...

Луис — на «ты», Гойя — также. Маркиз Валлорбе, отец Терезы, приказывает Луису молчать. Монах, маркиз, Луис, Тереза — Гойя делает портрет. Луис выходит. Испытание удачно. Гойя дарит портрет Терезе, целует ей руку...

Наперсник Луиса, Фадрине д'Альтоне, хлыщ, бретер — тоже ученик художника Хосе Лусана. Монах дон Сальседо (в белой рясе дожа) привозит Гойю к Лусану и письмо для Фадрине от Луиса, где Луис всячески честит Гойю и просит его проучить — он, Луис, не останется в долгу (Фадрине — сын дядьки Луиса). Лусан принимает Гойю в число учеников и предупреждает о...

Первое появление Гойи в мастерской. Цыганка Микаэла — голая модель, видимо — приятельница Фадрине, начинает травлю, к ней присоединяется Фадрине:

— Поросенок! Воняет свинарником! Его надо вычистить, опалить щетину — и наделать из него колбас!

Цыганка хватает Гойю за руку, а тот похолодел от оскорбления и злости.

— А, боишься?



— Я боюсь? — кричит Гойя. Борьба со здоровым детиной, который скоро лежит на полу, и «для науки» Гойя надкусывает ему ухо. Вызов Фадрине на дуэль. Фадрине предлагает устроить дуэль в монастыре инквизиции. Другого везут по городу на осле, он держится за ослиный хвост — весь расписан красками, в дурацкой короне. Укушенный — предлагает Гойе свою дружбу.

Старый монастырь на берегу реки. Заросший двор... Смотреть на дуэль собрались все ученики академии, несколько девушек — их *amies*<sup>1</sup>. Приглашены также цирюльник и священник. Преклонив колено, Гойя целует крест на рукояти своей шпаги. Фадрине скоро падает. Убит? Цирюльник осматривает: «Нет». Старейший студент объявляет, что Гойя принят в их коммуну — комплименты. Приглашение на ужин. Гойя: «Я угощаю — вы мои гости!» Цыганка целует Гойю.

Письмо от дона Родриго с запрещением писать Терезе. Свидание с доном Сальседо, который уговаривает Гойю подчиниться. Если Тереза его полюбит — для нее это монастырь, для него — смерть. Гойя отвечает Родриго согласием, но — он будет бороться за любовь Терезы, хотя бы с королем... (От предложения Сальседо поступить в монахи — он отказывается.)

Позже — бретеры его «вежливо оскорбляют» только ради удовольствия встретиться с ним в поединке. Микаэла — его любовница, к удивлению всех — верная ему. Из-за нее — дуэль с дон Хиларио, который побежден. Микаэла гадает на картах: «Фадрине тебя ненавидит, и его ненависть удваивается еще чьей-то...»

Гойя пишет портрет знаменитого тореадора Хуана Пальмы. Тот приглашает его на корриду быть его ассистентом (дает ему несколько уроков). Гойя спасает Пальму, опрокинутого ударом рога быка, убивает быка. Овации. Письмо от неизвестного с предложением свидания в полночь. Микаэла тайком сопровождает Гойю на свидание.

Сарагоса. Черная тень собора на площади. Луна освещает только верхушки колокольни — все прочее в тени. Мавританка, выходящая из ниши собора, — Серафита. Огромная негритянка... Она удаляется, взяв плащ и шпагу Гойи. Он — вдвоем с Серафитой... Цыганка при выходе предупреждает его, что

---

<sup>1</sup> Подружек (*фр.*).

Серафита — любовница одного из наиболее могущественных сеньоров Сарагосы.

В кабинете дона Фелипе, графа Тулузского, Луис и Фадрине. Последние осведомляют Фелипе о том, что его любовница Серафита принимает ночью Гойю. Фелипе взбешен. Луис предлагает план, как изловить Гойю...

...Ночь. К дому Серафиты подходит Гойя. За ним Микаэла и за Микаэлой — шпион Луиса. Слежка... Шпион бросается с ножом на Микаэлу, та падает.

...Шпион в кабачке докладывает Фелипе и Луису, что дичь — в западне, цыганка — убита... Идут туда с отрядом. Шпион получает деньги и остается в кабачке. Тела цыганки не находят: может быть, она уползла? (Или ее тело унесли?..)

В спальню Серафиты (где полуобнаженная Серафита и Гойя в одной сорочке) врывается негритянка в ужасе: «Дон Фелипе!» Шпагу и платье Гойи унесла, как всегда, мавританка... «Мы погибли!» Замок в двери спальни сломан, Фелипе врывается. Посреди комнаты — негритянка, нараспев умоляющая о пощаде. К изумлению и презрению Фелипе, к ней присоединяется Гойя и, по его приказу, Серафита... Фелипе грозит Гойе поркой.

Эта «трусость» Гойи была хитростью: он забился в угол, и, когда к нему приближается один из врагов со шпагой, Гойя кидается, ударяет ему головой в живот, выхватывает уроненную им шпагу — пронзает. Убивает еще четырех из 15. В руках у Серафиты пистолет, она стреляет и убивает Фадрине. Ранен в лицо Луис... Фелипе — в бешенстве — и в восхищении. Тем временем — уже схватили Серафиту. Гойя кидается к ней, освобождает ее. Но у него, подкравшись сзади, выхватили шпагу, он снова безоружен, он погиб...

Дверь открывается: дон Иларио со своими. Картина меняется. Поединок Гойи и Фелипе. У Фелипе выбита шпага — Гойя поднимает и подает ее противнику. Фелипе тяжело ранен. «И девушку, и дом я оставляю вам», — говорит Фелипе. Раненого Луиса Гойя великодушно отпускает; тот уходит, угрожая.

Теперь только Гойя спрашивает Иларио, как он попал сюда. Его предупредила умирающая цыганка Микаэла.

Луис доносит Инквизитору, что он видал, как «лохматый дьявол» бился о бок Серафиты и как дьяволица отводила удары от Гойи. Инквизитор сначала отговаривает Луиса, он зна-



ет, что он руководится личной ненавистью, а затем приглашает еще двух монахов и принимает показание дон Луиса.

...Гойю предупреждает о доносе неизвестный друг. Гойя и Серафита бегут из дома... без денег. Ночью на улицах Сарагосы вдруг — звон колоколов: тревога в городе: явно — это их ищут, и этот звон означает, что все ворота города закрыты. Погибли! Встреча со старшим конюхом тореадора Хуана Пальмы, который прячет обоих (в коррале для быков и лошадей) в цирке.

Серафита уже начинает скучать без роскоши своего дома, она отталкивает любовника, пытающегося утешать ее... Из цирка они уходят, переодетые в вакеро. Конюх едет с ними в самый полдень, когда стража у ворот — полусонная от жары. Билет на бой быков для начальника альгуасилов решает дело. Разыграв глупого *vaquero*<sup>1</sup>, Гойя спрашивает, поймали ли Гойю. Сообщение о том, что они заочно осуждены на аутодафе.

...Уже едут по дороге. За Гойю хлопочет дон Сальседо. Но любовникам надо расстаться: вдвоем они слишком бросаются в глаза шпионам.

Встреча с Фелипе и Сальседо. Фелипе знает, что здесь Гойя. Он предлагает ему помощь — коляску, эскорт и своего банкира в Марселе, если он хочет вместе с Серафитой ехать в Рим. Или же Серафита вернется в Сарагосу. (Инквизиция приостановит преследование против нее?) Серафита предлагает последнее. Гойя прощается с ней и едет дальше один. Цирковой конюх отдает ему своего коня.

Дон Луис, с черным пластырем поперек лица, у невесты — Терезы. Его объяснение: «Ночью в лесу хлестнула на скаку ветка...» Но Тереза случайно слышит его разговор с отцом Родриго, которому Луис объясняет, как действительно было дело, и отец не одобряет его поведения.

В церкви священную воду ей подносит молодой кабальеро, в котором она узнает Гойю. При выходе из церкви — у них краткий разговор: «Я не забыл вас, Тереза!» Тереза: «Я вас — тоже». Она дает ему медальон: «Носите его в знак вашей любви ко мне...»

Он видит группу у объявления на стене монастыря: это о поимке, розыске убийцы-богохульника (и крупной награде etc.) Гойи. Он вступает в беседу о Гойе... Затем — ясно — надо уезжать.

---

<sup>1</sup> Пастуха (*исп.*).

Ночевка в придорожной харчевне. Злая хозяйка. Мистраль, ураган, дождь. Входит измокшая Каталана. Гойя приказывает дать ей одежду, накормить ее — за его счет. Она жадно ест, пьет — ночь проводит с ним. Хозяйка дает ей гитару, она поет...

Гойя — в племени Каталаны, в цыганском костюме, со спутанными волосами. Цыгане обожают его за храбрость, умение обращаться с лошадьми — и за таинственное искусство изображать на бумаге людей. Каталана — его временная жена; венчанье: кнут вокруг больших пальцев... Он переходит вместе с племенем французскую границу, а затем из Canet — в Корсику и в Италию. Расстается с Каталаной...

Рим. Компания художников и их подруг около монумента — могилы <нрзбр.> металла. Пари: Гойя, держась руками за карниз, обойдет (на руках) всю башню. Ставки. От Женовефы — ставка — поцелуй. Он выполняет пари. Женовефа, в страхе за его жизнь, молится. Выполнение пари. Признание...

Женовефа должна выйти замуж за 60-летнего банкира Цампи. После обеда у Цампи, где присутствует и Гойя, он бежит с ней. Ночевка в гостинице. Гойя щадит девушку. Погоня настигла. Гойя — в окно, скачет. Погоня за ним. Он бросает расковавшуюся лошадь, бежит пешком. Спасаясь, свернул в какую-то боковую улицу — попал в тупик. Его настигли. Бой — неравный. Ему грозит гибель, он уже ранен. Вдруг враги бросаются бежать. Открывается дверь. Гойю уводят...

Монастырь «de Recheress du Seigneur». Ночью затем Гойя пишет ее портрет, получает в обмен подарок — бриллиант. И отплывает через Неаполь в Испанию: уже прошло несколько лет, его дело с инквизицией ликвидировано.

Гойя вернулся в Испанию. Как раз умирает герцог — дядя Луиса, брак Луиса с Терезой откладывается в ожидании, что Луис станет богатым наследником. В церкви, где Тереза молится за умирающего, она встречает Гойю. Утром сегодня отец прочитал ей письмо Луиса, сообщающее об успехах Гойи (в 2 часа нарисовал портрет папы) и о его скандалах, о похищении Женовефы... В ответ на слова Гойи о том, что она, Тереза, ни на минуту не покидала его мыслей — Тереза жестко обрывает его... И уходит, оставив его почти в слезах... Гонец: герцог — умер, Луис — жених.

Изабелла, дуэнья Терезы, открывает Гойе правду: Тереза ненавидит Луиса, она любит Гойю. И лучше всего, если бы



шпага Гойи вмешалась в это дело... Иначе Терезе остается одно: монастырь... Гойя едет в Мадрид (куда отправляется и Тереза).

Художнический успех Гойи в Мадриде.

В его комнату приходит Изабелла с известием о приближении дня свадьбы: пора действовать... Она передает Гойе ключ от комнаты в сад Терезы. Это — через три дня. За три дня Гойя делает 20 рисунков и картин — и всюду в разных видах Тереза.

Свидание с Терезой в саду. Объяснение Гойи: все женщины в его жизни были только потому, что они чем-то походили на Терезу. Они были средством избавиться от мысли о Терезе, он любил ее одну, он предлагает Терезе бежать во Францию... Ночной сторож с фонарем: «Вор! Вор!» Тереза сунула ему маску. Схватка с «дьяволом в маске» — он спасается...

Гойя принес с собой на свидание с Терезой сверток рисунков, он забыл их в беготне — в саду. Они найдены сторожем, они попали в руки Родриго. Отец и жених приходят к Терезе — и уличают ее. Она сначала пытается отпираться. Затем кричит:

— Да, я люблю его! Я ненавижу тебя — лучше в монастырь!

Луис говорит, что Гойя будет уничтожен. Тереза умоляет его на коленях о пощаде, она согласна быть его женой, согласна на все. Но оба — отец и жених — подтверждают смерть Гойи.

Гойя получает письмо от Терезы: она снова ждет его в саду. Он идет. Он окружен (письмо — поддельное), схватка — он убит.

Отец приходит к Терезе, встревоженной отсутствием известий от Гойи. Приказывает ей одеться в платье, которое только что принесли. Куда? Зачем? — не говорит. Везут к королю, там — свадьба.

...Ночь после свадьбы. Тереза Луису: «Уходи! Я ненавижу тебя!» Луис сообщает о смерти Гойи и берет Терезу, упавшую в обморок.

Гойю подобрали монахи и вылечили в госпитале. Сальседо сообщает ему новость о браке Терезы. Отчаяние. Сальседо: — Нет, у тебя осталась твоя работа, твой талант.

Гойя:

— Да. Молодость прошла. Начинается работа...

*<до июля 1934>*

# ДЕЗДЕМОНА

## Синопсис фильма

### ПЕРСОНАЖИ:

М-т е М а g n е u x (Манё), она же — Дездемона, еще красивая женщина, переживающая последнюю молодость.

П о л к о в н и к М а g n е u x (Манё), ее муж — лет под 60.

М о л о д о й а д ъ ю т а н т.

В а х м и с т р — сверхсрочный служака, под 40.

Е г о ж е н а.

С а g n a r d (Каньяр) — марселец, денщик полковника.

А т а u r у (Амори) — рассеянный, тайком пишет стихи.

Р а d i g o n d (Радигон) — деревенский парень.

М а h o m é (Магомет) — алжирец.

П о л к о в н и к D a l l a d e (Даллад).

М о л о д о й д е п у т а т - м и н и с т р.

О ф и ц е р ы и с о л д а т ы.

} Солдаты

В провинциальном городке стоит кавалерийский полк. Скучное однообразие полковой жизни нарушается необычайно важным для офицеров и солдат событием: командир полка Даллад уезжает, на его место назначен новый — полковник Манё.

Сейчас героем дня является командирский денщик Каньяр — веселый плут и враль, настоящий марселец. Возле полковых конюшен — целый митинг: солдаты и лошади, кажется, с одинаковым любопытством слушают Каньяра. Он пугает солдат, что приезжающий сегодня новый командир будет еще строже старого, сочиняет всякие небылицы.

Внезапно шарахаются и солдаты, и лошади: пришел вахмистр. Он грубыми окриками и тычками разгоняет солдат. С первого же его появления видно, что солдаты его не любят и боятся.

На вокзале уже собрались офицеры, чтобы проводить уезжающего командира и встретить нового: полковник Манё приезжает с тем же поездом, с каким отбывает Даллад.



Наконец — поезд. Все с нетерпением ждут появления нового командира. Но из вагона выпрыгивают одна за другою пять собачек, летят бесчисленные картонки, вылезает дама — и только тогда появляется полковник Манё. Начиная с внешности, он во всем оказывается полной противоположностью прежнему командиру. Это — круглый, румяный старичок, с офицерами он держится по-приятельски. В числе его прочих достоинств оказывается его супруга, еще красивая, молодящаяся, кокетливая женщина. Офицерам ясно: кончена прежняя скучная жизнь, в полку начинается новая, счастливая эра!

...Скачущие карьером солдаты останавливаются: это конец смотра, устроенного новым командиром. Происходят какие-то гафы с вечными *bête noire*'ами<sup>1</sup> полка: неуклюжим деревенским парнем Радигоном, рассеянным Амори, алжирцем Магометом. Полковник не замечает этих гафов, он всем доволен. Он шутит с солдатами, называет их не иначе как *mes enfants, sorains*<sup>2</sup>. Солдаты сияют, офицеры — тоже, но...

— Скажите, а что вы делаете для подъема культурного уровня солдат? — спрашивает офицеров новый командир.

Озадаченные офицеры растерянно переглядываются. Полковник предлагает собраться у него, чтобы обсудить этот вопрос и немедленно исправить это упущение.

Источником «просветительных идей» полковника Манё оказывается его супруга. Ловкий адъютант быстро ориентируется в положении и заявляет себя самым горячим сторонником ее затей. Решено поставить с солдатами спектакль. Водевиль? Нет: *m-me* Манё — сторонница классики. Ее выбор останавливается на «Отелло»: там — сильные, каждому понятные страсти, и всего только три женские роли, их можно свести даже к двум, текст вообще надо сократить. Сама *m-me* сыграет Дездемону, адъютант — Отелло. *M-me* уверена, что среди солдат найдутся таланты для других ролей. Например, злодей Яго...

Денщик Каньяр, подающий чай, почтительно приходит на помощь: для злодея — лучше вахмистра не найти. А ведь и в самом деле: даже грима не надо! Кому, как не Каньяру, знать таланты своих товарищей? И по совету этого плута «наряд»

---

<sup>1</sup> Недотепами (*фр.*).

<sup>2</sup> Дети, мои друзья (*фр.*).

на участие в спектакле получают три полковых *bête noire*'а: Радигон, Амори, Магомет и еще несколько солдат.

Вечер. Странное, монотонное жужжание, похожее на то, какое можно услышать в синагоге: это «актеры» в казарме зубрят свои роли. Алжирец Магомет качается из стороны в сторону — совершенно так же, как когда он читает Коран.

Яго — вахмистр, исполняя приказ начальства, в исступлении зубрит роль в своей комнате. Зачем-то в комнату входит его жена — простая деревенская женщина. «Яго» свирепо кричит на нее. Она ошеломлена, она начинает утирать слезы. Смущенный «Яго» пытается объяснить ей, что у него голова распухла, что он — «злодей». Жене становится жутко: муж, кажется, рехнулся... Она просит мужа бросить эту проклятую службу и уехать в деревню, где у них земля и домик. Вахмистр, слишком сжившийся с полком, отказывается.

У полковника уже давно стынет на столе обед, но *m-me* Дездемона заперлась в своей комнате с Отелло-адъютантом, оттуда слышны их голоса. Полковник стучит в дверь, ему не отвечают. Он уже начинает сердиться.

Новый этап: в зале казарм идут репетиции, пока еще без декораций и костюмов.

Простак Родриго, по наущению злодея Яго, нападает на Кассио. Мечтательный, сам тайком пописывающий стихи Амори играет Кассио; плохой солдат — он оказывается очень неплохим актером. Его врага Родриго играет алжирец Магомет. В сцене нападения на Кассио — полудикарь-алжирец, дико вращающий белками, положительно хорош. Bravo! Режиссеры, *m-me* Манё и адъютант — довольны: если так пойдет и дальше — успех обеспечен!

Увы: сейчас же обнаруживается, что торжество режиссеров преждевременное. Появляется герцог Венецианский со своими сенаторами: герцог — деревенщина Радигон, сенаторы — под стать ему. Каждое их движение вызывает смех. Они явно боятся адъютанта-режиссера. Адъютант приказывает вахмистру объяснить им, что они — герцоги и сенаторы. Вахмистр начинает действовать по-своему:

— Герцог, подними морду, болван! А ты... ты у меня будешь сенатором, сукин сын!

Очередь самого вахмистра — Яго. Он — поистине ужасен. Вытянув перед адъютантом руки по швам, он рапортует свою роль, как будто докладывает, что «в эскадроне все благопо-



лучно». После монолога ему нужно «хохотать адским смехом». Он деревянно произносит: «Ха. Ха. Ха». Режиссер в отчаянии. Его попытки обучить вахмистра «адскому смеху» доводят присутствующих на репетиции солдат чуть не до истерики. Вахмистр — Яго, недавно бывший грозой для солдат, взбешен их хохотом. Особенно зол он на Каньяра, главного виновника своих злоключений.

Придравшись к первому же случаю, вахмистр отправляет Каньяра под арест. Но ловкий плут немедленно освобождается от наказания по приказу командира, вернее, командирши: Каньяру дана женская роль — Эмилии, наперсницы Дездемоны и жены Яго.

Правда, в исполнении Каньяра Эмилия становится скорее мольеровским, чем шекспировским персонажем. Но марселец — прирожденный актер, m-me Манё покровительствует ему.

Злой шутник Каньяр становится источником мучений вахмистра — Яго. Для вахмистра теперь нет отдыха и дома: переодетый женщиной Каньяр в качестве жены Яго является к вахмистру, чтобы проходить вместе с ним роль. Вахмистр вынужден терпеть это: таков приказ m-me Манё. Готовый избить обнаглевшего марсельца, вахмистр, следуя роли, вынужден обнимать его.

Вахмистр хочет скрыть свое унижение от жены и поэтому во время визитов «Эмилии» — Каньяра он под всякими предлогами удаляет жену из дома. Та начинает подозревать что-то неладное, и однажды ей удается подстеречь выходящую от вахмистра «Эмилию». Она начинает ревновать мужа. Теперь и дома вместо прежнего уюта и ласки вахмистра ждут драматические сцены...

Это вновь сменяется комическими эпизодами. Во время кавалерийского ученья вахмистр перед фронтом называет Каньяра Эмилией. Он кричит на Радигона:

— Герцог, свинья! Подбери пузо!

Алжирец Магомет, которому на репетициях усиленно вбивали в голову, что Амори — Родриго — его враг, поверил в это по-настоящему. Однажды он ни с того ни с сего кидается на Амори и начинает его душить, его с трудом оттаскивают.

Дома обалдевший вахмистр отвечает жене репликами из своей роли. Окончательно перепуганная жена требует, чтобы он вышел в отставку и уехал в деревню.

Вахмистр — у полковника. Он просит командира освободить его от непосильной задачи. Полковник стыдит его: он, старый солдат, выдержавший всю войну, тут хочет отступить? Нет, отступать уже нельзя: о предстоящем спектакле уже появились заметки в местной газете, надо поддержать честь полка...

Если бы не это, может быть, и сам полковник отдал бы приказ об отступлении: ему уже давно не нравятся эти постоянные репетиции вдвоем m-me Дездемоны и молодого адъютанта. По-мужицки хитрый вахмистр догадывается об этом. К жене командира он чувствует понятную неприязнь: не будь ее — не было бы этого проклятого спектакля, который может испортить всю карьеру вахмистра. Вдобавок, m-me Манё — покровительница этого негодяя Каньяра...

Вахмистр начинает играть роль Яго уже в действительной жизни — и это удастся ему куда лучше, чем на сцене. Как будто по простоте, а в сущности очень хитро он укрепляет в полковнике подозрение, что m-me Манё изменяет ему с молодым адъютантом. Разыгрывается сцена, аналогичная знаменитой сцене с платком, оброненным Дездемоной и служащим для Отелло доказательством ее измены. Роль платка играет записка адъютанта к m-me Манё — вахмистр передает ее полковнику.

Полковник борется с собой: порядочность мешает ему распечатать и прочесть записку. Но ревность все же одерживает верх. Текст записки как будто подтверждает самые худшие опасения полковника. Всегда добродушный, старик приходит в такую ярость, что вахмистр пугается возможных последствий своего поступка. Но уже поздно: фитиль зажжен, должен произойти взрыв...

До сих пор полковник отказывался бывать на репетициях, чтобы не стеснять актеров. Теперь, неожиданно для всех, он в сопровождении вахмистра — Яго появляется на репетиции.

Проходится финальная сцена между Отелло и Дездемоной. Увлеченные игрой m-me Манё и ее партнер не замечают появления полковника. Адъютант не удовлетворен последними репликами и прощальным поцелуем, он настаивает на повторении этого поцелуя еще и еще раз. Полковник не выдерживает, он с шумом отодвигает стул и подходит к рампе. Смущенный адъютант выпускает из объятий m-me Манё. Репетиция прервана...

Дома — сцена между полковником и женой. M-me Манё, как Дездемона, уверяет мужа, что его подозрения напрасны,



она пытается защитить адъютанта от его несправедливого гнева. Это только подливает масла в огонь.

— Ах, так? Хорошо! — полковник резким движением открывает ящик стола, m-me Манё знает, что там лежит револьвер. Она в ужасе хватается мужа за руку...

Но она ошиблась: новый Отелло берет из ящика не револьвер, а... сигару. Закурив, полковник объявляет жене свой приговор: спектакль отменяется.

Сенсационная новость с быстротой молнии разносится по полку, каждый реагирует на нее по-своему. Вахмистр — счастлив, его жена — тоже. Режиссер-адъютант подавлен, встревожен, тем более что m-me Манё отказывается принять его: Каньяр сообщает пришедшему адъютанту, что m-me больна, но мимикой лица говорит ему, что дело гораздо хуже. Сам Каньяр огорчен, что кончилась забавлявшая его игра с вахмистром. «Герцог», «сенаторы» и другие солдаты рады. Все, по-видимому, пришло к благополучной развязке...

Но волею судьбы события принимают неожиданный поворот. На курорте недалеко от города, где стоит полк, проводит свой отдых молодой левый депутат-министр, знакомый m-me Манё. Он прочел в газетке о предстоящем в полку спектакле и телефонирует полковнику, что очень заинтересован и непременно будет присутствовать на представлении. Полковнику приходится отдать контрприказ: спектакль состоится...

Финальные происшествия разыгрываются уже во время самого спектакля. На экране быстро чередуются эпизоды из разыгрываемого солдатами «Отелло» и происходящие за кулисами сцены из реальной жизни.

Солдаты теперь уже, конечно, в костюмах персонажей трагедии, это делает их еще смешнее. В зрительном зале — министр. Его присутствие доводит сценическую лихорадку до самого высокого градуса, от страха они делают невообразимые гафы. Вышедший на сцену вахмистр от волнения забывает все слова, он стоит как пень. Под убийственным взглядом Отелло он наконец раскрывает рот — чтобы, дрожа, умоляюще сказать:

— Ваше высокородие... господин адъютант...

Адъютант — Отелло кричит ему:

— Вон, негодяй!

Вахмистр исчезает...

M-me Манё — почти в истерике от позорного провала спектакля. За кулисами, в ее уборной — адъютант пытается успо-

коить ее, обнимает. Она должна взять себя в руки: их следующая выигрышная сцена — дуэт Отелло и Дездемоны — еще может спасти спектакль...

Явившийся за кулисы полковник видит адъютанта, утешающего его жену. Полковник и без того взбешен всем происходящим, а теперь окончательно теряет равновесие, превращаясь в подлинного Отелло. Между двумя Отелло — театральным и настоящим — происходит резкое объяснение. Полковник заявляет адъютанту, что если он еще раз осмелится обнять m-me Манё, то он пожалеет об этом. Адъютант растерян: объятия необходимы по ходу сцены. Полковник заявляет, что он знать ничего не хочет: он останется здесь, за кулисами, и если адъютант не исполнит его требования, то...

На подмостках в это время разыгрывается сцена между Яго — вахмистром и Эмилией — Каньяром: Эмилия выдала злодейский замысел Яго, разъяренный Яго кидается на нее... Но Яго — вахмистр разъярен на самом деле, и, дополняя Шекспира, он тузит несчастную Эмилию. Эмилия — Каньяр кричит, «Родриго», «Грациано» и несколько других солдат приходят ему на помощь, усердно тузят вахмистра и освобождают из-под него Каньяра...

Наконец сцена между Отелло и Дездемоной, которой полковник ждет в невероятном напряжении ревности. Под его взглядом из-за кулис Отелло и Дездемона чувствуют себя скованными, они играют немногим лучше солдат. Но постепенно инерция игры увлекает их, они зажигаются, адъютант, забыв все, обнимает m-me Манё. Полковник кричит:

— Занавес!

Занавес падает...

Эпилог — наутро. Фронт, лошади, солдаты. Любезный министр, не моргнув глазом, благодарит за доставленное ему спектаклем удовольствие. Полковник Манё прощается с солдатами: он уезжает в отпуск и едва ли вернется.

Прощается с солдатами и вахмистр: он решил уехать с женой в деревню. Ему больно расставаться с солдатами, с которыми была связана вся его жизнь, ему все они сейчас дороги. Он расчувствовался до того, что, ко всеобщему удивлению, вдруг обнимает и целует своего врага Каньяра. Тронутые этим примирением, солдаты окружают обоих...

<1934—1935>



# БОГ ТАНЦА

## 1

Ночью, когда все уже собираются лечь спать, большевики неожиданно начинают обстрел города.

Снаряд разрывается над крышей дома. Паника в доме. Полуодетые обитатели бегут по лестницам вниз, в подвал. Подвал становится похожим на Ноев ковчег: опасность заставляет провести здесь ночь рядом самых разнообразных людей. Среди других — Серж и его мать, пытающаяся закрыть собой сына при каждом взрыве, Серж сердится. Все в подвале косятся друг на друга, но они объединяются, когда, спасаясь от выстрелов, в подвал вбегает «чужая», не из «нашего дома» молодая женщина: почти все против нее — «мест нет». Возмущенный, Серж уступает ей свое место.

Под драматический аккомпанемент выстрелов в подвале разыгрывается ряд сцен, преимущественно комических: генеральша с попугаем в клетке, изрекающим самые неподходящие реплики; юркий Мирон, немедленно начинающий спекулировать спичками, как только тухнет свет... Сержем и «чужой» молодой женщиной (она рекомендует: «Зинаида Х., к сожалению, графиня») — овладевает одинаковый неудержимый школьнический смех. Смех сближает людей быстрее, чем что-нибудь: к концу этой фантастической ночи Серж и Зинаида — друзья.

Он узнает, что Зинаида — приезжая, и предлагает ей поселиться у них в квартире: все равно после занятия города большевики выселят кого-нибудь. Мать Сержа соглашается. Так Зинаида оказывается соседкой Сержа — их комнаты разделяет только тонкая переборка...

## 2

Город — под властью большевиков. Страх ЧК, обысков. Обыватели прячут деньги в самые странные и неподходящие места (сцены у Мирона; у генеральши с попугаем). Изредка — треск винтовок на улице.

В этой обстановке почти неправдоподобным кажется то, что мы видим в квартире матери Сержа: она играет на рояле, а он летает и кружится по комнате, опьяненный танцем. Он

танцует сначала один, потом с молодой девушкой — почти еще девочкой — Катей. Мать Сержа — бывшая балерина, Серж — лучшее ее создание, лучший из ее учеников. Она хочет, чтобы он стал не просто танцором, но *dieu de la danse*<sup>1</sup> — как знаменитый Vestris, а для этого он должен работать, что бы ни творилось кругом...

Винтовочные выстрелы на улице ему не мешают. Но вот он слышит знакомые легкие шаги... Зинаида! Он останавливается. Мать, обожающая сына, уступает место артистке: она возмущена Сержем, тем, что эта женщина может отвлечь его от работы. Ей становится неприятна «эта женщина»... Ссора между Сержем и матерью, может быть, первая в жизни.

К «этой женщине» — Зинаиде — жестоко ревнует Сержа и Катя. Но он не замечает этого: ему и в голову не приходит смотреть на Катю иначе, чем на девочку — партнершу по урокам.

И мать, и Катя не ошибаются: Серж влюблен в Зинаиду. Он знает, что мать права: это мешает ему работать. Он избегает оставаться наедине с Зинаидой, а когда это случается, он собирает всю свою волю — и перед Зинаидой — хорошо воспитанный молодой человек, очень любезный, но не больше.

Зинаиде довольно было увидеть один раз Сержа танцующим, чтобы этот юноша с телом античного бога завладел всеми ее мыслями. Внезапная перемена в Серже, эта его холодность — выводит ее из себя. Она делает все, чтобы зажечь его, но он остается верен слову, которое он дал матери и самому себе, — пока не происходит ряд неожиданных событий.

### 3

Концерт в зале красноармейского клуба. Публика ведет себя непринужденно. Грызут подсолнухи, топают ногами — чтобы согреться и выразить нетерпение: следующий балетный номер программы — танец Сержа и Кати — запаздывает.

Все более настойчивый топот ног и крики: «Время!» слышны в артистической. Мать Сержа — опытная актриса — невероятно взволнована: она чувствует по настроению публики, что заставлять ее ждать больше нельзя — может кончиться скандалом. А Кати до сих пор нет, хотя она всегда так аккуратна...

---

<sup>1</sup> Бог танца (*фр.*).



Зал уже ревет — Сержу приходится выйти, чтобы танцевать соло, без Кати. Когда публика видит, что она обманута и что не будет балерины, которую солдатам особенно хотелось посмотреть, — поднимается скандал. Рояля не слышно. Мать Сержа в отчаянии встает и хочет уйти. Но Серж делает ей повелительный знак рукой — и она остается.

Весь напряженный как сталь, бледный, Серж выжидает мгновения хотя бы сравнительной тишины, затишья, затем вдруг, отделившись от земли, летит на зрителей...

Топот и крики: «Долой!» еще продолжают. Но через несколько секунд этот страшный зверь — толпа — уже покорен «богом танца», в зале — мертвая тишина. Она взрывается неистовыми аплодисментами и криками, когда Серж кончает...

Только на другой день утром выясняется причина того, что Катя не явилась танцевать в концерте. В необычный час рано утром Катя врывается к ним и, плача, кидается на шею сначала старой балерине, потом — Сержу.

Оказывается, Катя пришла, чтобы проститься с ними, быть может, навсегда. Ее брат бежал из ЧК, где он сидел; для него добыли надежный иностранный паспорт, он сегодня же уезжает за границу и увозит с собой Катю. Через несколько минут он заедет за ней сюда...

Катю ждет впереди Париж, Дягилев. Мать Сержа с горечью замечает вслух, что это как раз то, о чем она мечтала для Сержа. Секунда колебания со стороны Кати — и она предлагает: ее брат может взять с собой Сержа, а она — останется здесь.

Серж взволнован и сконфужен этим самопожертвованием девушки — сконфужен тем более, что видит появившуюся в дверях Зинаиду, не спускающую с него взгляда. Вспыхнув, он наотрез отказывается от предложения Кати.

В сцену входит новый персонаж — брат Кати. Едва успев сказать несколько провальных слов старой балерине, он вдруг останавливается на полужеле: он увидел Зинаиду. Затем происходит нечто совершенно неожиданное и непонятное: выхватив револьвер, он делает шаг по направлению к Зинаиде. Серж успевает схватить его за руку. Брат Кати, до последней степени растерянный, выбегает, на ходу бросив Кате, что будет ждать ее внизу, у двери.

Никто из оставшихся не понимает, что значит эта выходка. Смущенная Катя старается извинить брата тем, что он невероятно изнервничался: тюрьма, бегство...

Вошедшая Зинаида останавливается перед портьерой, заменяющей дверь, и слышит, как мать Сержа вполголоса что-то говорит ему о ней, Зинаиде. Он сначала с возмущением возражает, затем молчит...

#### 4

Снова ночь. Она начинается с комической интермедии: агенты ЧК и солдаты являются в квартиру Мирона. Мирон — председатель домового комитета. Он держится с агентами ЧК на равной ноге, он не расстается с толстым портфелем (внутри — колбаса, игрушка сына, ночная туфля — все, что попало в спешке под руку...).

Мирон с портфелем и вся компания — появляются в квартире старой балерины. Выходит бледный, но хорошо владеющий собой Серж: он готов... Ему заявляют, что он им, собственно, не нужен — их интересует гражданка Зинаида Х. Она, не открывая двери, просит разрешения одеться. Мирон, подмигнув чекистам, кричит: «Конечно, конечно!», он командует Сержу, чтобы он шел к себе в комнату.

В комнате Сержа задвинутая шкафом дверь в комнату Зинаиды. Серж сдвигает в сторону тяжелый шкаф, открывает дверь — и появляется перед кончающей одеваться Зинаидой. Сейчас ее уведут, быть может, на смерть: то, что она бывшая графиня, — обещает ей мало хорошего. Сознание этого взрывает все шлюзы в душе Сержа — и Зинаида слышит несвязные, страстные, горячечно-торопливые признания Сержа — каждую секунду могут снова постучать к ней в дверь...

И этот роковой стук разлучает их — в момент первого их объятия. Навсегда они расстаются — или нет, им еще суждено встретиться?

#### 5

Взволнованные, счастливые и одновременно опечаленные, Катя с братом переезжают границу, вспоминают о тех, которые остались там...

Там — какой-то народный праздник, шествие. Чье-то бледное лицо из-за решетчатого окна смотрит на идущих...

Сержа хватает за руку Мирон и с таинственным видом сует ему в руку какую-то записку: «От нее». Серж читает. В запис-



ке Зинаида сообщает, что если до вечера сегодня она не явится домой, то — дела ее совсем плохи... Серж умоляет Мирона пойти с ним вечером в ЧК — разумеется, если Зинаида не вернется. Мирон соглашается.

Вечер. Зинаида, очевидно, не вернулась, потому что мы видим Сержа и Мирона (конечно, с портфелем) в вестибюле ЧК.

Никакая гениальная наглость Мирона не помогает, ответ — все тот же: никаких справок по этому делу не выдается, следователя видеть нельзя.

Очевидно, доведенный до отчаяния Серж решается на совершенно безумную выходку: оттолкнув неуклюжего часового, он на своих стальных балетных ногах в несколько прыжков взлетает вверх по лестнице...

Сигнал часового — тревожный звонок. Прибегает караул. Начальник распекает часового, но затем успокаивает его: прорвавшийся без пропуска тип все равно должен пройти мимо них, когда будет возвращаться, тут его и надо зацапать.

Мирона, разумеется, и след простыл. Остался только его оброненный в поспешном бегстве портфель. С изумлением чекисты начинают обследовать его странное содержимое...

Серж бродит тем временем по бесконечным жутким коридорам, разыскивая нужного ему следователя — товарища Z. Розыски приводят его к двери, за которой слышны голоса, смех: товарищ Z. обедает там, он скоро выйдет, — объясняет часовая.

Минуты кажутся Сержу часами. Он теряет терпение. Часовой отходит от двери, чтобы поискать огня для папиросы. Серж пользуется этим, открывает дверь, входит...

Он совершенно потрясен тем, что он видит здесь. Он стоит, остолбенев, несколько секунд. Затем, оттолкнув кого-то с дороги, бросается к столу: за столом, среди компании следователей, сидит — с бокалом в руке — Зинаида. Ее бокал падает, разбивается. Серж бросается вон из комнаты, там его задерживает часовая. Освобождает его выбежавшая следом за ним Зинаида. Она же выводит его из ЧК. Они садятся в машину.

— Так вы служите там? Так вся эта история с арестом была комедией?

Зинаиде ничего не остается, как согласиться. Но она сейчас объяснит все Сержу, он поймет... Она все равно любит, любит его, как никого никогда не любила...

Автомобиль на повороте замедляет ход. Серж, оттолкнув Зинаиду, быстро раскрывает дверцу автомобиля, выпрыгивает и скрывается в ночи...

## 6

Жизнь для Сержа мучительна, невыносима. Зинаида становится ему врагом. Она ему ненавистна. Но все же она остается красивой женщиной, от которой исходит соблазн, вкус губ которой он уже знает, которая — несмотря ни на что! — влечет его.

Зинаида намеренно мучит его ревностью: к ней теперь приходят какие-то поклонники, Сержу слышно все, что делается в ее комнате...

Однажды у Зинаиды собирается целая компания, слышно хлопанье пробок, голоса становятся все возбужденнее, громче. Серж слышит, как кто-то называет его имя, — и невольно роняет тяжелое пресс-папье: он сидит за письменным столом, пишет письмо Кате. Гости поддразнивают Зинаиду «плясун». Это, наконец, выводит ее из себя — и так как она уже много выпила, она идет на дикое пари. Она знает, что «плясун» сидит сейчас за столом — вот он скребет перышком! — она выстрелит в него через тонкую переборку.

За переборкой начинают считать: «Раз... два...» Серж слышит это, но он заставляет себя продолжать писать — в наступившей тишине слышен скрип его пера. «Три!» — но выстрела нет, револьвер Зинаиды опускается.

Когда Серж выходит из своей комнаты в коридор, он попадает в жаркие объятия Зинаиды: она ждала его — у нее больше нет сил, — за его мужество она любит его еще больше... Неподготовленный, не успевший собрать свою волю — Серж отвечает на ее поцелуи...

Она выгоняет гостей. Серж слышит, как она торопливо шуршит платьем. Потом — осторожный стук в дверь, еще... Серж не открывает.

Теперь Зинаида, жестоко оскорбленная, как хищница, становится его смертельным врагом.

Звезда Сержа восходит с необычайной быстротой. Он — любимый ученик Д.

Д. ведет репетиции своей ближайшей постановки — «Жизели». В этом балете принца обычно танцевал Мик. Но те-



перь Д. вызывает его к себе, жалуется на свои болезни, на то, что «все мы стареем»... Но все это оказывается только лирическим предисловием к жестокому удару: Д. сообщает Мику, что попробовал Сержа в роли принца — выходит замечательно! Ради успеха общего любимого дела Мик, конечно, не откажется уступить эту роль. Мику ничего не остается как согласиться.

Теперь он кипит такой смертельной ненавистью к Сержу, что Зинаиде приходится сдерживать эту разрушительную силу. Она берет с Мика слово, что он ничего не предпримет в течение двух ближайших дней: у нее есть одно средство, которое может помочь.

В тот же день новая капля ядовитой зависти отравляет душу Мика: когда артисты после репетиции выходят из театра, они видят, как из великолепного автомобиля выскакивает хорошенькая молодая девушка, подбегает к Сержу и после короткого разговора увозит его с собой. Как везет этому мальчишке!

Девушка отрекомендовалась секретаршей мистера Cobold, который счел бы за честь, если бы Серж приехал к нему. Имя Cobold ничего не говорит Сержу, в чем он чистосердечно сознается. Девушка смеется: если mister не шутит, то его ждет приятный сюрприз...

Они подъезжают к великолепному дому. В апартаментах хозяина сервирован обед. Хозяин оказывается знаменитым американским менеджером. Своим безошибочным нюхом дельца он угадывает в Серже будущую vedettu<sup>1</sup> — и предлагает ему контракт на поездку в Америку. Гонорар... — Cobold называет такую сумму, что Серж, выпивший вина за обедом, начинает хохотать, заражая смешливую секретаршу...

Но он тотчас же становится серьезен, суров, когда слышит дальнейшие условия: немедленный уход из труппы Д., отъезд в Америку через два дня. Танцевать там Серж будет в мюзик-холлах, и не эту скучную «Жизель», а то, что ему скажут.

Серж встает и прощается с американцем. Для того ясно, что это значит: надо увеличить предложенный гонорар. Он, торопясь, начинает набавлять, как на аукционе, но Серж обрывает его: Mister Cobold ошибся, искусства Серж не продает ни за какие деньги...

---

<sup>1</sup>Звезду, знаменитость (фр.).

Вечером мы видим мистера Cobold в обществе Зинаиды и Мика: американец жалуется, что протеже Зинаиды — это какой-то идиот: на него остается только махнуть рукой...

Соблазн золотом провалился. День спектакля «Жизели» — и, вероятно, триумфа Сержа уже близок. Чтобы предотвратить его — остается прибегнуть к более прямым и радикальным средствам.

Из намеков Мика Зинаиде становится ясно, что он близок к решению убить счастливого соперника. Зинаида предлагает выход «более гуманный», но, по существу, представляющий собой еще более жестокую и утонченную месть: пусть этот мальчик живет — надо лишить его не жизни, а возможности танцевать.

И она посвящает Мика в свой, видимо уже давно обдуманый, план: надо устроить во время спектакля *un accident*<sup>1</sup> — падение Сержа в люк. Насмерть он, вероятно, не разобьется, но уж наверное так переломает себе ноги, что его карьера будет навсегда кончена.

План принят. Исполнение его берет на себя Мик.

...Бледного Сержа несут. Из виска у него бежит тонкая струйка крови, он, видимо, мертв...

Зинаида в ужасе широко открывает глаза: этого еще нет, но это может быть через несколько минут. И, не раздумывая, не рассуждая, подчиняясь как будто чужой воле — Зинаида устремляется из ложи за кулисы.

Она пробует разыскать Мика, но это не удастся. Тогда она находит в кулисах самого Д. и обращается к нему. Она, торопясь, волнуясь, путаясь, начинает говорить ему о том, что сейчас Серж упадет, разобьется. Д. сначала принимает ее за сумасшедшую. Но волнение этой женщины заражает его: а вдруг она не сумасшедшая? И Д. стремительно сбегает по лестнице под сцену, к люку...

Из укромного угла Мик с ужасом смотрит на люк и ждет катастрофы. Капли пота ползут у него по лбу. Он видит, как Серж приближается к люку...

Серж танцует сцену, когда на кладбище появляется призрак Жизели. Вместо Жизели ему видится Катя — и в каждом движении танцора еще больше искренней боли. Многие в публике вытирают глаза.

---

<sup>1</sup> Несчастный случай (*фр.*).



Люк... Серж проходит в танце по люку — и катастрофы не происходит. Мик не верит глазам. Он бежит, чтобы убедиться в этом.

Танец в это время уже кончен. Неистовые аплодисменты, крики. Сияющий «бог танца» — у рампы. Он встречается глазами с матерью, улыбается ей... и вдруг в изумлении останавливается: он видит в люке взволнованную, аплодирующую ему Зинаиду... Он улыбается и кивает ей: в этот момент, когда из человека он стал богом, — он всепрощающ как бог...

<1935>

## НОС

### Экспозе сценария

Молодой клерк Грин — давно без работы. Денег нет, из вещей — продано все, что было можно. До сих пор Грин еще берег новый вечерний костюм, но сегодня пришла и его очередь: Грин с грустью завертывает костюм и отправляется продавать его.

В магазине Грину предлагают такую ничтожную цену, что, рассерженный, он забирает костюм и уходит.

На улице он чувствует на себе взгляды прохожих, на него оборачиваются. Грин хорошо знает — почему... Он останавливается, повернувшись к прохожим спиной, чтоб спастись от их любопытных глаз.

Теперь перед глазами у него — окна ресторана. За зеркальным стеклом — оживленные лица обедающих, официанты с дымящимися блюдами. Голод становится нестерпимым, Грин бежит назад, в магазин, чтобы продать костюм за любую цену. Увы, поздно: магазин уже заперт. Грину ничего не остается, как вернуться домой.

Дома его ждет извещение от домовладельца о том, что завтра он должен выселиться из своей комнаты, за которую не плачено уже третий месяц...

Доведенный до отчаяния Грин затевает что-то странное, а может быть, и страшное. Он сжигает письма, бумаги. Надевает свой элегантный вечерний костюм и выходит из своей комнаты явно с тем, чтобы уже больше никогда не возвращаться туда.

Грин — робок, застенчив. Но отчаяние переродило его: он с самым непринужденным видом входит в шикарный ресторан, занимает столик, заказывает обед, коньяк, шампанское, жадно пьет.

Он замечает на себе взгляды обедающих за соседними столиками. Грин смущается, закрывается газетой. Какой-то наглый господин пересаживается за свободный столик рядом с Грином и разглядывает его в упор. Грин теряет наконец терпение. Выпитое вино придает ему куражу. Он заявляет бесцеремонному соседу, что если тот не перестанет так глазеть на него, то он получит по физиономии. Сосед ретируется.

Тем временем Грину подают счет. Платить ему, разумеется, нечем. Разыгрывается скандал, зовут полицейских. В последний момент, когда Грина уже готовятся арестовать, метрдотель останавливает полицейских: недоразумение улажено, счет оплачен.

Заплатил по счету, оказывается, тот самый господин, какому Грин грозил разбить физиономию. Грин растерянно благодарит его и заявляет, что, к сожалению, не может вернуть заплаченных денег: он — нищий.

— Чудак! Да вы — богач! — слышит он в ответ.

Грину это кажется жестокой шуткой, но заплативший вместо дальнейших объяснений, молча, поворачивает Грина к зеркалу и в полном восхищении показывает ему... на его нос.

Нос у Грина — действительно необычайный, огромный, гротескный. Это — источник мучений Грина с самого детства, это то, что сделало его таким застенчивым и от застенчивости способным на самые невероятные гафы.

Незнакомец, заплативший за Грина, оказывается кинорежиссером. Ему довольно было понаблюдать за Грином во время обеда и последующего скандала: он не сомневается, что Грин — счастливая находка для его нового фильма. Боясь упустить эту находку, он предлагает Грину немедленно закрепить свое согласие подписью, он набивает карманы Грина деньгами. Грин ошеломлен свалившимся на него счастьем. Он пришел в ресторан, чтобы пойти отсюда в тюрьму, а уходит отсюда богачом.

Сон или сказка, так внезапно перевернувшая всю жизнь Грина, продолжается и на следующий день, когда он приходит на кинофабрику.



Пройдя через тропические джунгли, он внезапно попадает на place Vendome. Затем навстречу ему шествует на слоне раджа, и другое шествие — важный, как раджа, директор фабрики со свитой... Подавленный этой фантастической смесью впечатлений, Грин совершенно теряет способность различать реальное и нереальное.

В поисках своего режиссера Грин приходит к речке с водопадом. Над водопадом — узенький мостик без перил. Режиссер — на другом берегу, окруженный толпою. Грину не очень улыбается переправа по этому мостику, но он видит, что какая-то девушка смело идет по колеблющимся доскам. Грин, следуя за ней, начинает взбираться по ступеням на мостик, девушка оглядывается на Грина, этого движения, по-видимому, достаточно, чтобы она потеряла равновесие, — она летит в водопад.

В толпе на другом берегу — паника, но никто не решается прийти ей на помощь. Грин — невольный виновник ее падения в воду — не выдерживает: он бросается в водопад, спасает девушку и вытаскивает ее на берег.

Конец этой героической авантюры оказывается для Грина совершенно неожиданным: спасенная, как фурия, набрасывается на спасителя и осыпает его бранью. Совершенно опешивший Грин, с которого ручьями льется вода, представляет собою такое смешное зрелище, что режиссер в восторге кричит оператору:

— Крутите! Крутите!

Падение артистки в воду было, разумеется, одной из сцен фильма, съемку которого испортило вмешательство Грина. Грин — в отчаянии, ему кажется, что для него теперь — все кончено, сейчас режиссер предложит ему убираться вон. К его удивлению, режиссер оказывается очень доволен: застенчивого героя фильма, преследуемого всякими комическими неудачами, Грин воплощает с необычайной естественностью — потому что он играет самого себя, он таков в реальной жизни...

Режиссер не ошибся: фильм с участием Грина проходит с огромным успехом. Недавно еще безработный клерк — Грин в одно прекрасное утро просыпается знаменитостью: он — любимец публики, он — новый Чарли. Газеты наперебой хвалят находчивость молодого актера, выдумавшего такой как будто простой, но производящий удивительный эффект трюк: зна-

менитый «нос Грина». Все убеждены, что это — именно трюк, а не настоящий нос.

Этот нос преследует Грина. На огромных афишах, на пакетах бритвенных ножей, на страницах журналов, на коробках папирос — всюду он видит свое изображение в роли героя фильма с чудовищным носом. Слава становится для него источником новых мучений, она ежеминутно напоминает ему о его уродстве. Он сидит, как в тюрьме, в своих апартаментах в отеле, он отказывается принять осаждающих его интервьюеров. Но слава проникает и через запертые двери — в виде бесчисленных писем, приглашений, предложений, просьб, карточек...

Среди всех этих писем одно останавливает на себе внимание Грина. Неизвестная девушка в очень простых, почти наивных словах пишет ему, что, глядя на него в фильме, она сначала смеялась, а потом ей стало больно за него: ей показалось, что этот смешной неудачник — по какой-то непонятной ей причине — несчастлив и одинок в жизни. Ей хотелось бы знать: обмануло ее чутье или нет?

Грин — молод, ему хочется жить, ему хочется встретиться с этой девушкой, в письме которой он нашел столько человеческой теплоты. Но ему страшно, что при встрече его уродство оттолкнет ее от него. Положение кажется Грину безвыходным. Новое письмо, просунутое под дверь, дает выход из этого положения. В письме — приглашение на костюмированный бал. Маска дает Грину возможность встретиться с девушкой, не обнаруживая своего уродства. Он пишет ей письмо, назначая свидание на костюмированном балу.

Музыка, бал, танцующие фантастические маски. Назначенный час давно прошел, а ее все нет. Грин в отчаянии уже хочет уйти, но у дверей его останавливают. Это она — его корреспондентка. Она объясняет, что ей с трудом под выдуманым предлогом удалось ускользнуть от бдительного надзора строгой пуританки-тетки, поэтому она и опоздала.

Она — Лиз — оказывается прелестной молодой девушкой. Грин радостно возбужден встречей с ней, ему открываются человеческие радости, которых он до сих пор был лишен из-за своего уродства. Под маской, скрывающей его ужасный нос, он чувствует себя совершенно другим человеком. Он сейчас неузнаваем: весел, находчив, остроумен. Он танцует с Лиз, потом ужинают вдвоем в закрытой ложе.



В этом веселом и, по-видимому, вполне довольном жизнью молодом человеке — Лиз не узнает того, кому она написала письмо. У Лиз есть одна странная и причиняющая ей много неудобств особенность: она говорит вслух то, что другие отлично умеют скрывать. Она признается Грину, что испытывает от встречи с ним нечто вроде разочарования. Может быть, это маска мешает ему быть самим собой? И она просит Грина снять маску. Грин отказывается.

Раздосадованная этим абсолютно непонятным для нее упрямством, Лиз начинает дразнить Грина. Одна ее неосторожная фраза звучит для Грина как намек на его уродство. Его веселость мгновенно исчезает, перед Лиз теперь — измученный каким-то несчастьем человек. Эта перемена так внезапна, что Лиз испугана — тем более, что ей ясно, что это случилось по ее вине. Может быть, Грину будет легче, если он расскажет ей о своем несчастье? Грин, конечно, сделать этого не может. Он говорит только о злой иронии судьбы, которая обрекла его на одиночество, лишила его радостей, доступных любому бедняку...

Сердце девушки переполняется нежной жалостью к этому преследуемому каким-то таинственным несчастьем человеку. Вдобавок Лиз чувствует свою невольную вину перед ним. Она не может удержаться, чтобы не погладить его по голове, как обиженного ребенка. Эта ласка позволяет Грину решиться на первый робкий поцелуй. За ним следуют другие, все более нежные и горячие. Покоренная его порывом, Лиз отвечает ему. Но неужели и теперь он будет упрячиться и не снимет эту противную маску? Настойчивые просьбы и ласки Лиз ставят Грина в безвыходное мучительное положение. Он вынужден согласиться. Но он не хочет снять маску здесь: он выйдет в аванложу, там есть зеркало. Он сейчас вернется — уже без маски...

В аванложе, один, Грин снимает маску, смотрит на себя в зеркало. Одна секунда колебания. Затем, снова надев маску, он идет, но не в ложу, где ждет его Лиз, а в зал. Там он расплачивается с официантом и просит передать оставшейся в ложе даме его глубочайшие извинения: он чувствует себя нехорошо, он должен уехать домой...

Наутро, измученный, ни на минуту не сомкнувший глаз, Грин звонит по телефону домой к Лиз. Подходит ее тетка — огромная, с мужицким голосом, дама. Это служит причиной

комического недоразумения: Грин говорит с ней как с женщиной. Тетка сразу же приходит в ярость и в ответ на просьбу Грина позвать к аппарату Лиз заявляет, что Лиз просила передать ему, что она не желает разговаривать с ним.

Грину это представляется совершенно естественным последствием его вчерашнего исчезновения, которое должно было оскорбить девушку. Он пишет Лиз отчаянное, страстное письмо, где он умоляет ее поверить, что он не мог иначе поступить вчера: когда-нибудь, позже, она сама поймет это. Пусть она знает одно: если он потеряет ее...

Ему не удастся закончить это письмо: к нему врывается торжествующий режиссер, чтобы немедленно везти его в студию. Там Грина ждут директора, чтобы подписать с ним контракт на новый фильм — и теперь в качестве модной знаменитости Грин получит такой гонорар, какой ему и не снился!

Уезжая с режиссером, Грин отправляет с посыльным незаконченное письмо, который и вручает его Лиз. Лиз взволнована этим посланием. Последняя незаконченная фраза письма пугает ее. Она тотчас же звонит Грину в отель и получает ответ, что он уехал в студию.

...Дикий импровизированный джаз, крик, хлопанье пробок: попойка в буфете студии; Грина, подписавшего договор, заставили выставить шампанское для всех актеров. В числе присутствующих — Колетта, та самая актриса, которую Грин «спас», вытащив из водопада. К потехе всей компании, она ведет энергичную атаку на Грина. Смущенный донельзя Грин не знает, куда деваться от любезностей этой красавицы. Его выручает бой, приглашающий его к телефону: ему звонит Лиз. Но Колетта, продолжая свою роль и разыгрывая ревность, идет вслед за Грином вместе с несколькими другими актерами, принимающими участие в «розыгрыше» Грина.

Грину приходится говорить с Лиз при свидетелях, что делает для него этот разговор еще более мучительным. Лиз сообщает ему, что непременно хочет увидеться с ним. Грин жаждет этого свидания — и одновременно испытывает ужас при одной мысли, что Лиз тогда неминуемо увидит его без маски. Насмешливые реплики свидетелей этого разговора, а может быть, и выпитое шампанское — заставляют его решиться на эту встречу с Лиз. Свидание назначено.

Этот страшный для Грина день, который должен решить его судьбу, наконец наступает. Грин и Лиз встречаются вече-



ром в парке. Но даже полумрак не может скрыть от девушки уродства Грина. Все странности в поведении Грина теперь для нее становятся ясны. Ее сердце теперь как бы расколото на две самостоятельно чувствующие половины: в одной — смешанная с острой жалостью любовь к этому человеку, в другой — чисто физическое отталкивание от его уродства. Усилием воли ей удастся подавить в себе это последнее ощущение, но Грин все же замечает его. Свидание становится невыносимым для обоих. Лиз торопится домой. Грин выходит вместе с нею из парка.

На улице у ворот парка — толпа уличных мальчишек. Они видят ярко освещенного светом фонарей Грина с его спутницей и окружают их, заинтересованные удивительным носом молодого человека. Грин ускоряет шаги, мальчишки кидаются за ним. Они с детской жестокостью преследуют его, кричат, свистят. Их все больше, к ним присоединяются взрослые. Останавливается уличное движение, бегут полицейские, проталкивается вездесущий газетный репортер с фотографическим аппаратом. В толпе свистят, показывают пальцами на разъяренного, заикающегося от бешенства Грина.

— Сты... сты... сты... — он так и не может выговорить слова «стыдно».

Толпа раздражается громовым хохотом. Лиз не выдерживает этой ужасной сцены и в слезах убегает, оставив Грина.

Как эхо жестокого хохота обступившей Грина толпы — слышен хохот актеров в студии: они читают в утренней газете описание происшедшего с Грином скандала. В тексте — фотография: Грин в толпе и убегающая от него Лиз.

Из реплик актеров видно, что унижение Грина — этого удачливого конкурента — доставляет им злорадное удовольствие. Вступает за Грина только режиссер и — к общему удивлению — Колетта. Она заявляет, что нельзя оставлять товарища в беде: она сейчас же едет к Грину — она знает, как помочь ему. Все заинтересованы, но Колетта отказывается объяснять, что она затеяла. Вид у нее торжествующий: по-видимому, ее осенила какая-то блестящая идея...

Дома у Лиз разыгрывается грандиозный скандал: тетка узнала ее на фотографии в газете и заставила ее рассказать все. Грозная тетка объявляет ей свой приговор: она немедленно увозит Лиз за границу. Лиз просит разрешения хотя бы позвонить Грину, она боится за него, ей рисуется страшная карти-

на: Грин подносит револьвер к виску — карета скорой помощи — госпиталь... Тетка обрывает ее:

— Глупости! Это бывает только в романах, а не в жизни! Никаких телефонных разговоров! Немедленно укладывай вещи!

Мрачные предчувствия Лиз, по-видимому, оправдались: мы видим Грина в операционном зале клиники с забинтованной головой и лицом. Операция уже кончена, но он еще не проснулся после наркоза. Его увозят на подвижной кровати из операционного зала в отдельную палату.

Хирурга, производившего операцию, приглашают к телефону: дама хочет спросить его относительно Грина. На вопрос собеседницы хирург отвечает, что, если не произойдет никаких осложнений, она может навестить господина Грина через две недели.

Мы видим, что дама, интересующаяся участием Грина, — Колетта...

Через две недели она является в клинику. Ее проводят в палату, где лежит Грин. Колетта останавливается на пороге: она не верит глазам.

То, что она видит, — действительно кажется чудом. Перед нею — Грин, но чудодейственный нож хирурга преобразил его в очень красивого молодого человека: ему была сделана «эстетическая операция». Грин полон надежд, будущее теперь представляется ему в самом розовом свете. Он никогда не забудет, что это именно она, Колетта, надоумила его сделать эту операцию, он горячо благодарит ее.

Колетта торжествует. Она хочет немедленно же продемонстрировать «нового Грина» товарищам по студии. В сущности, Грину еще рано выходить из госпиталя, но хирург не может отказать очаровательной ведетте в ее просьбе и разрешает ей увезти Грина.

Появление Грина в студии производит сенсацию: все сбегаются смотреть на него — от негритенка-боя до главного директора. Грин сияет, он готов обнять и расцеловать весь мир, но с появлением директора дело принимает совершенно неожиданный оборот.

Увидев Грина, директор приходит в неопишемую ярость, он кричит, что это — мошенничество, Грин не имел права уничтожать свой прежний нос, он обязан был остаться уродом, он забыл о подписанном им контракте. Красавец Грин — им не



нужен, он может убираться, куда ему угодно: контракт аннулируется по вине Грина, и фирма предъявит к нему иск.

Именно на такую развязку и рассчитывала Колетта, когда дала Грину «дружеский совет» сделать операцию. Конкурент уничтожен...

Режиссер успокаивает Грина, ошеломленного этой внезапной катастрофой: процесс послужит для него блестящей рекламой. Может быть, ему удастся заключить контракт с другой фирмой, и уже в новой роли — любовника, красавца. Режиссер обещает завтра же устроить ему «пробу» в фильме, который ставит его приятель.

Успокоенный Грин торопится к Лиз: теперь он уже не боится встречи с ней, он предвкушает ее радостное изумление. Но в доме Лиз его ждет удар: он узнает, что Лиз уехала с теткой. Куда — прислуге неизвестно...

И новый удар обрушивается на него на следующее утро. Когда он пробует сыграть роль красивого любовника — он оказывается совершенно никуда не годным актером. Он мог играть только самого себя — застенчивого человека, стыдящегося своего уродства. Он сам понимает это. И приятель-режиссер, удрученный его явным провалом, даже не пытается утешать его: экранная карьера Грина кончена...

Сенсационный процесс: «иск о носе». Зал суда переполнен блестящей публикой. Особенно много дам. Сотни биноклей направлены на героя процесса. Он бледен, подавлен: сумма иска — огромна.

Юридически этот парадоксальный иск трудно оспаривать. Адвокат Грина прекрасно понимает это, и все его усилия направлены на то, чтобы растрогать судей: составляющий предмет иска нос — был непреодолимым препятствием к счастью Грина, из-за этого носа девушка, которую он полюбил, не могла отвечать ему взаимностью. Адвокат фирмы, естественно, стремится доказать противоположное: что никакой нос не может помешать настоящей любви. Он всячески старается рассмешить судей и публику, он добивается того, что процесс принимает комически-гротескный характер. По его требованию вызываются эксперты-дамы, чтобы дать свое компетентное заключение по вопросу о возможности любить человека с таким носом, какой был у ответчика Грина. Грина, несмотря на его протесты, заставляют наклеить нос, в точности воспроизводящий его прежний. Когда Грин появляется в этом виде,

сконфуженный, жалкий, — и судьи, и весь зал разражаются хохотом.

Внезапно в зале среди публики раздается крик:

— Замолчите! Это не смешно! Вы все бессердечны! — Это — Лиз, до сих пор скрывавшаяся в публике. Новая сенсация! Публика вскакивает, чтобы разглядеть говорящую. Щелкают фотоаппараты.

Раскрасневшаяся от возмущения и от этого еще более очаровательная, Лиз быстро пробирается через расступающуюся перед ней толпу к судьям. Она громко заявляет, что не позволит больше издеваться над Грином: она любила Грина и с его прежним носом — это должно прекратить все эти недостойные споры...

Совершенно понятны чувства, которые руководят ею в эту минуту, но она не понимает, что своим заявлением губит всю аргументацию адвоката Грина, который тщетно старается остановить ее.

Приговор суда: иск фирмы к Грину признан полностью, в обеспечение иска на деньги Грина в банке наложен арест.

На Грина приговор не производит никакого впечатления, он даже едва ли слышит этот приговор: рядом с ним — Лиз, они не могут оторвать глаз один от другого. Их драма пришла к счастливой развязке. Лиз предлагает Грину приехать к ним к такому-то часу завтра: она к этому времени сумеет добиться согласия от своей тетки, а затем... Ее глаза договаривают остальное.

Едва она уходит, как адвокат Грина, взбешенный, накидывается на него. Чего он сияет? Неужели он не понимает, что он разорен, что ему нечем будет даже заплатить адвокату, что его завтра выгонят на улицу из отеля?

— И во всем виновата эта взбалмошная особа!

— Я люблю ее, это моя будущая жена! — прерывает его Грин.

— Если вы ее любите, так вы не смеее сделать ее женою нищего — потому что вы нищий, нищий! Запомните это! — жестоко повторяет адвокат.

Только теперь Грину становится ясно, что адвокат прав и что приговор суда был одновременно смертным приговором его счастью. Он совершенно убит. Присутствующий при разговоре режиссер, сжавшись, уводит Грина. Он пробует утешать Грина, но, когда Грин ставит вопрос ребром — прав его адвокат или нет, — режиссер вынужден сознаться, что адвокат прав... Грину ясно, что для него — все кончено. Он просит ре-



жиссера об одной, последней дружеской услуге. Режиссер заранее соглашается.

На другой день. Взволнованная Лиз и ее тетка, еще более, чем всегда, грозная и величественная в парадном платье, ждут Грина. Назначенный час уже прошел, а Грина нет. Тетка Лиз начинает гневаться.

Но, к счастью, — звонок, счастливая Лиз бросается навстречу — и останавливается: перед нею в дверях — незнакомый господин. Это — режиссер. Он объясняет, что Грин просил его вручить вот это письмо. Лиз берет письмо, пробегает первые строки и, побледнев, уходит в другую комнату, чтобы дочитать его. Тетка, бросив на режиссера уничтожающий взгляд, уходит за ней.

Режиссер остается один. Он исполнил поручение и мог бы уехать, но он невольно останавливается: он слышит в соседней комнате заглушенный плач Лиз и затем — басовые рыдания тетки, потрясенной отчаянием девушки. Растерянный режиссер топчется у двери, не зная, что предпринять.

Дверь с шумом распахивается — и появляется тетка Лиз с залитым слезами лицом.

— Едем! — грозно командует она режиссеру.

— Куда?

— К этому негодяю! — И она называет адрес отеля, где жил Грин.

Режиссер объясняет, что Грина там уже нет, а его новый адрес режиссер не может сообщить: он дал слово Грину.

Тетка яростно накидывается на режиссера.

Он, видимо, впервые в жизни встречает такую неистовую женщину — и от растерянности, от испуга называет ей новый адрес Грина.

— Хорошо! Я ему покажу! — Схватив за руку режиссера, тетка тащит его к двери.

Грин — в той же самой убогой комнате, в которой мы видели его в самом начале картины. Он еще несчастней, чем тогда...

Стук в дверь — и в комнату вторгается тетка Лиз, сопровождаемая смущенным режиссером. Атаке этой женщины противостоять невозможно. Она приказывает Грину молчать, когда он пытается сказать что-то. Она выталкивает его из комнаты, заставляет его сесть в свою машину. Грин...

## ЖИЗНЬ НАЧИНАЕТСЯ СНОВА

Концерт, последние аккорды рояля, секунда тишины — и аплодисменты. Они переходят в бурную овацию по адресу композитора — автора исполнявшейся вещи. Композитор уже, видимо, привык к славе, к успеху. Он спешит освободиться от осаждающей его толпы поклонников и, особенно, многочисленных поклонниц — и уходит с эстрады.

На улице идет дождь. Несмотря на это, группа почитателей и любопытных ждет выхода композитора под навесом артистического подъезда. В стороне от этой группы, резко бросаясь в глаза всем своим видом, стоит под дождем человек с траурным крепом на рукаве. Он не замечает струящихся с полей его шляпы потоков: он с какой-то лихорадочной жадностью следит за каждым движением композитора, направляющегося к своему автомобилю.

Один из сопровождающих композитора друзей обращает его внимание на этого человека. Оглянувшись на него, композитор вполголоса замечает, что эта странная фигура уже несколько дней подряд всюду попадает ему на глаза: можно подумать, что этот человек преследует его.

Друзья еще раз пытаются уговорить композитора отпраздновать успех вместе с ними. Но композитор ссылается на усталость, он предпочитает отправиться к себе домой.

Наконец он дома, один, в уютной тишине своего кабинета. Поблескивает рояль в свете пылающего камина. У ног композитора — его верный друг и молчаливый собеседник — собака. Ей он может признаться в том, чего он не скажет никому другому: его успех уже не делает его таким счастливым, как в прежние годы. Неужели молодость ушла и больше не вернется?

Он встает, чтобы закрыть окно: оттуда ветром забивает в комнату брызги дождя. И вдруг он видит: на противоположном тротуаре под фонарем стоит тот же незнакомец в трауре, упорно глядя в окна композитора. Композитор с досадой задергивает штору, берет за книгу, но через некоторое время, не выдержав, снова подходит к окну: незнакомец стоит на прежнем месте.

Композитор в раздражении выбегает на улицу и требует у незнакомца, чтобы он объяснил свое странное поведение. Тот ошеломляет композитора ответом, что, в сущности, это он мог



бы потребовать объяснений у композитора. Продолжать разговор под все усиливающимся дождем становится невозможным, композитор заставляет незнакомца пройти с ним в дом.

И вот они вдвоем в кабинете композитора. Незнакомец начинает с того, что молча выкладывает револьвер на стол перед изумленным композитором. Да, он не скрывает: он хотел убить композитора. Почему? Потому, что композитор был тем человеком, который отравил всю его жизнь, отнял у него все радости, сделал его безвольным неудачником...

Что это — сумасшедший, маньяк? Композитор слушает в совершенном недоумении.

Из дальнейших взволнованных и сбивчивых слов незнакомца выясняется, что у него несколько времени назад умерла жена. Он страстно любил ее — и он знал, что все двадцать лет их совместной жизни она носила в сердце образ другого человека, который был ее любовником до замужества. К этому счастливому сопернику он ревновал жену еще мучительней, потому что не знал, кто этот человек, не знал его имени. Только перед смертью жена назвала его имя: это было имя композитора.

Композитор не понимает, о какой женщине идет речь, он просит посетителя, чтобы тот назвал девичье имя своей жены. Незнакомец уже готов сделать это, как вдруг его перебивает резкий телефонный звонок: это звонят из ресторана, где собрались друзья композитора. С ним говорит сначала одна женщина, затем другая — судя по ее репликам, находящаяся с композитором в очень близких отношениях. Женщины вовсю настаивают, чтобы композитор присоединился к их компании.

Композитор вынужден отвечать в соответствующем тоне. Для незнакомца, только что закончившего свою драматическую исповедь, этот тон звучит как жестокое оскорбление. Он хочет сейчас же уйти, не назвав имени женщины, которая была его женой. Но композитор с такой настойчивостью просит не оставлять его в мучительной неизвестности, что незнакомец наконец смягчается и, уходя, называет девичье имя своей жены.

Композитор снова один. Он глубоко взволнован: названное незнакомцем имя — это имя той девушки, которая была первой юношеской любовью композитора — и, может быть, его единственной настоящей любовью. Перед ним мелькают отдельные сцены этого романа, окрашенного неповторимым

очарованием молодости, романа, который оборвался из-за какого-то нелепого недоразумения. С этой любовью у композитора был связан один из его первых творческих опытов. Он пытается вспомнить мотив этой своей вещи, но в его памяти осталась только первая музыкальная фраза — остальное исчезло без следа, как девушка, вдохновившая на эту музыку.

Но как жила эта девушка все долгие годы после разлуки с композитором? Узнать это он может только у единственного человека — своего странного ночного гостя. И наутро, оставив все дела, композитор отправляется туда.

Бедный квартал. Убогие дома. Композитор поднимается по темной лестнице и звонит. Легкие шаги за дверью, дверь открывается — и композитор, потрясенный, застывает на месте: перед ним, воскресшая каким-то чудом, — та самая девушка, героиня его юношеского романа!

Это, конечно, дочь умершей. Она необычайно похожа на мать, какою та была двадцать лет назад. Ее отца пока еще нет дома, она просит композитора войти и подождать его. Но цепь необычайных событий, неожиданно вторгшихся в жизнь композитора, продолжается. Из-за дверей соседней комнаты, куда ушла девушка, композитор вдруг слышит: она напевает тот же самый мотив, какой он тщетно пытался вспомнить ночью, и останавливается на той же самой музыкальной фразе, что и композитор. Это повторяется еще раз. Не выдержав, композитор стучит в дверь и просит девушку вспомнить, если она может, продолжение этого мотива. Девушка, вполне понятно, удивлена этой странной просьбой незнакомого человека. Композитор объясняет, что он — музыкант, этот мотив заинтересовал его. И они вдвоем пытаются вспомнить этот мотив, который, оказывается, часто напевала мать девушки.

При таких необычных обстоятельствах начинается это знакомство. Композитору эта девушка, так живо воскрешающая образ его первой любви, сразу же кажется давно знакомой и близкой. Ему так хорошо, так просто с ней, что он, кажется, уже забыл о цели своего визита.

Ему напоминает об этом появление отца девушки. Тот явно неприятно поражен визитом композитора. Молча, жестом он приглашает композитора пройти в соседнюю комнату. Там он заявляет, что он не имеет никакого желания возвращаться к вчерашнему ночному разговору с композитором: он полагает, что лучше им больше никогда не встречаться.



Композитор уходит, так и не увидевши больше девушки. Уходя, он видит, как у только что закрывшейся за ним двери звонит какой-то веселый, всклокоченный, небрежно одетый молодой человек.

Для композитора эта дверь закрыта теперь, может быть, навсегда: неприязнь к нему отца девушки слишком очевидна. Но композитор уже не может забыть девушку, к нему как будто внезапно вернулось из прошлого давнее чувство с его юношеской свежестью и остротой. Все дела, еще вчера казавшиеся неотложными, все, что еще недавно наполняло его жизнь, — отходит куда-то на второй план. Он ищет случая снова увидеть девушку.

Композитор уже знает, что она учится в балетной школе при театре — и он пользуется первым же предложением, чтобы поехать туда. Директор театра, польщенный неожиданным визитом знаменитости, демонстрирует композитору занятия молодых балерин.

В мельканье белых воздушных пачек, в быстро движущемся цветнике девичьих лиц композитор не сразу находит ту, ради которой он здесь. Девушка одновременно горда, обрадована, смущена: она понимает, что композитор приехал сюда ради нее. В нем это свидание оставляет каплю яда: он снова встречает здесь молодого человека, которого уже видел однажды у дверей девушки. Это — художник, работающий в качестве декоратора в том же театре, — и, судя по всему, он по меньшей мере близкий приятель девушки. Композитор получает от него приглашение на бал художников, который состоится на днях.

В вечер бала с радостным волнением оглядывает себя в зеркале девушка. Композитор у себя кончает свой туалет. И знаменательное совпадение: оба, одеваясь, напевают один и тот же мотив, рожденный давней первой любовью композитора, одну и ту же первую музыкальную фразу этого мотива.

В самый последний момент перед уходом композитора к нему неожиданно приходит женщина, с которой он связан уже начавшими его тяготить близкими отношениями. Она выражает желание сопровождать композитора на бал, и он вынужден поехать туда вместе с ней.

И вот уже теснятся маски, качаются над головами сооруженные художниками фантомы, гудят волынки, хлопают бычьи пузыри. Девушка и несколько ее подруг одеты в совершенно одинаковые костюмы и маски. Связанный обществом

своей дамы, композитор не может сразу подойти к девушке. Как только это ему удастся, он торопится сказать девушке, с каким нетерпением он ждал этой новой встречи с ней, как он счастлив снова увидеть ее. Маска со смехом исчезает: композитор ошибся, это одна из подруг девушки.

И дальше, придавая событиям неожиданный оборот, перепутываются нити ревностей. Девушка ревнует композитора к незнакомой красивой даме, его спутнице, и поэтому она демонстративно нежна с художником. Композитор видит это и ревнует ее к художнику. Подруга девушки со злорадным доброжелательством предупредила художника о своем разговоре с композитором — и в художнике тоже вспыхивает ревность. Он пользуется тем, что композитор знакомит его со своей дамой, и начинает усиленно ухаживать за ней на глазах у девушки.

Все это приводит к тому, что композитор и девушка остаются вдвоем. Выясняется ошибка композитора, принявшего за девушку одну из ее подруг. Напряжение разрешается смехом, обоим становится легко, весело, радостно. Проносящаяся фарандола увлекает их в свой круг. Композитор чувствует себя помолодевшим на двадцать лет и способным на любое безрассудство...

На следующий день после бала на голову девушки с утра начинают сыпаться одно несчастье за другим. Отец случайно нашел в комнате девушки ноты композитора с адресованным ей посвящением. Он не подозревал, что дочь встречается с этим ненавистным ему человеком. Он требует от девушки, чтобы эти встречи прекратились. Когда девушка приходит в театр, у нее происходит из-за композитора неприятное объяснение с художником. Ее подруга со злорадным сочувствием сообщает ей, что в предстоящем балетном спектакле роль, предназначавшаяся девушке, по слухам, отдана другой балерине. И в довершение всего она потеряла где-то сумочку с деньгами!

Она выходит из театра, каждую минуту готовая разразиться слезами. Она идет, никого не видя, не замечая чудесного весеннего дня. И вдруг ее окликает голос композитора: он ждет ее со своей машиной и предлагает девушке прокатиться. Она согласна. Когда она уже усаживается в машину, из театра выбегает подруга девушки и вручает ей сумочку, найденную в раздевальной: судьба, кажется, начинает снова улыбаться девушке. На вопрос композитора, куда ехать, она отвечает:



— Хоть на край света!

И это их путешествие «на край света» начинается.

Машина несется все быстрее. Мелькают все новые пейзажи. Город, люди, неприятности — все осталось позади. Все освещено весенним солнцем и радостью быть вдвоем наедине. Увлеченные друг другом, захваченные стремительностью этого полета, счастливые путешественники забывают о времени, о том, что их обоих ждут в городе к определенному часу: девушка обещала в семь часов встретиться с художником, чтобы закончить прерванное объяснение; композитор обещал быть к обеду у своей любовницы.

Остановка: надо взять бензину. Взглянув наконец на часы, путешественники с ужасом убеждаются, что все сроки пропущены: вернуться к назначенному часу в город не удастся. Единственное, что им остается, — это как можно скорей позвонить в город по телефону. Но позвонить не удастся: неожиданно разразившаяся весенняя гроза прервала телефонное сообщение. Что же им теперь делать? В каком-то веселом отчаянии, махнув рукой на все, они решают продолжать свое сумасшедшее очаровательное путешествие.

Ожидающие их в городе сначала досадуют, потом сердятся, потом начинают уже серьезно беспокоиться. Художник отправляется к отцу девушки: может быть, она уже дома? Но ее нет и там. Он начинает звонить ее подругам и от одной из них узнает, что девушка уехала с композитором. Он возвращается к отцу девушки, чтобы сообщить ему об этом. Отец вне себя от этого открытия. Он не хочет, не может поверить. Но вот прибегает мальчик из соседнего бистро и зовет его к телефону. Это звонит дочь, она предупреждает отца, чтобы он не беспокоился, ничего не случилось, она... Их разъединяют.

Ночь путешественники проводят в маленьком отеле на морском берегу. Оба не могут заснуть — каждый в своей комнате. Композитор вдруг слышит осторожный стук в дверь, соединяющую его комнату с комнатой девушки. Взмолванный, он вскакивает: что это может значить? Оказывается, девушка вспомнила продолжение мотива, который неотступно преследовал их обоих со времени их первой встречи. Девушка напевает через дверь, обеспокоенные соседи стучат. Приходится отодвинуть шкаф, открыть дверь. И вот оба они — уже в одной комнате, фраза за фразой, вдвоем, они вспоминают мотив до конца. Композитор торопится записать — в страхе,

что счастливая находка снова исчезнет. Он чувствует, что этот мотив вдохновит его на новую вещь — и это будет лучшее из всего написанного им до сих пор! Эту вещь он посвятит своей вдохновительнице...

Так целомудренно проходит эта их первая ночь, хотя оставшиеся в городе уверены, что дело обстоит совсем иначе. Наступающий день — воскресенье. Композитор и девушка проводят этот день на солнце, на море, с рыбаками, с часу на час откладывая свой отъезд: им жаль потерять каждую минуту этого чудесного дня. Они не могут отказаться от приглашения рыбаков посмотреть ночную ловлю рыбы. Они выезжают уже поздно ночью и попадают в город только к деловому утру.

Внезапно помолодевший, чувствующий необычайный прилив творческой энергии, композитор запирается у себя дома, чтобы теперь же, с разбегу, закончить начатую вещь. Слуге отдан приказ говорить, что композитора нет в городе, кто бы ни пришел — все равно.

Вся тяжесть расплаты за «сумасшедшее путешествие» ложится пока на девушку. У нее происходит тяжелое объяснение с отцом, потом с художником. Отец девушки отправляется к композитору, чтобы потребовать от него отчета, — и получает от слуги ответ, что композитор в отъезде. Он уходит в бессильном бешенстве.

Но вот наконец наступает счастливый день: работа композитора закончена. Первой, конечно, узнает об этом девушка: в театре ей передают записку композитора, который завтра приглашает ее встретиться, чтобы вдвоем с ней отпраздновать рождение «их» вещи.

Заметка об этой вещи и о возвращении композитора на следующее утро появляется в газете — и попадает на глаза отцу девушки. Он торопливо переодевается, вынимает из стола револьвер, обдумывает... Нет, не нужно! Он кладет револьвер обратно: он придумал другую, более утонченную, более жестокую месть. И скоро открывается, какую именно. Во время объяснения с отцом девушки композитор говорит, что любит ее, и у него есть основания думать, что она согласится стать его женой. Отец девушки заявляет, что это — абсолютно невозможно. На вопрос композитора, почему он не дает прямого ответа, но рядом намеков, сопоставляя хронологические даты, он забрасывает в душу композитора убийственное по-



дозрение: девушка — дочь композитора от той женщины, которая была героиней его юношеского романа...

Это подозрение скоро переходит у композитора в уверенность. В назначенный час он встречается с забывшей все свои огорчения, одетой, как на праздник, сияющей девушкой — и почти сразу же озадачивает ее неожиданным вопросом:

— Сколько вам лет?

Девушке хочется казаться старше, серьезней — и она прибавляет себе два года, она говорит, что ей двадцать лет. Именно двадцать лет назад композитор расстался с ее матерью... Теперь композитор убежден, что перед ним — его дочь. Едва владея собой, он торопится закончить эту мучительную встречу, ссылаясь на какие-то совершенно неотложные дела. Девушка так много ждала от этого свидания, она растеряна, подавлена. При прощании она, не выдержав, устремляется к композитору, чтобы обнять его. Но композитор осторожно отстраняет ее — и целует ее в лоб отцовским поцелуем. Это их первый — и, очевидно, последний поцелуй...

Проходят дни — композитор не дает о себе знать. Девушка ничего не понимает, она в отчаянии. Наконец она звонит композитору: она хочет узнать правду, хотя бы самую горькую. Через час она будет у композитора.

Но именно этой ужасной правды композитор не может сказать ей. Ему остается только одно: попытаться убить в сердце девушки любовь к себе, как бы мучительна ни была для него самого эта жестокая операция. Он звонит своей любовнице и просит ее приехать к нему: им пора объясниться. Эта дама приезжает почти тотчас же после прихода девушки — и встреча с ней объясняет девушке все: так по крайней мере ей кажется. Она, раздавленная, оскорбленная, уходит от композитора, очевидно — навсегда. И навсегда расстается с композитором его бывшая любовница, от которой он не скрывает, что любит эту девушку. Композитор — снова один: с ним только — его собака...

Девушка оказывается в том же положении, в каком некогда была ее мать после разлуки с композитором: от одиночества, пустоты, оскорбленной гордости она соглашается выйти замуж за другого человека. Этот другой — конечно, художник. В его преданности и любви она по крайней мере может быть совершенно уверена. Гордость заставляет девушку мужественно бороться с собой, она старается казаться веселой и

бодрой. И только оставаясь одна, она перестает играть роль и дает волю отчаянию, которое скрывает от других.

К счастью, ей приходит на помощь новое, неожиданное обстоятельство: по непонятной причине решения дирекции театра изменились — и ей дают небольшую роль в предстоящем балетном спектакле. Она вся уходит в работу, чтобы заглушить тоску. Все кругом предсказывают ей, что эта небольшая роль будет для нее началом большой карьеры. Директор театра звонит композитору, что его протеже подает блестящие надежды: этот дебют девушке устроил, разумеется, композитор.

Наступает замечательный вечер этого дебюта — знаменательный вдвойне, потому что на следующий день назначена свадьба художника и девушки. За кулисами возле девушки, ожидающей выхода на сцену, отец; в публике в первом ряду художник; и неизвестно, кто из троих волнуется больше.

Наконец девушка выходит на сцену и начинает танцевать свой номер. Все идет превосходно. Но вдруг, к ужасу отца и художника, к изумлению публики она теряет ритм. Неподвижно устремив глаза куда-то в одну точку, она, как сомнамбула, медленно идет к самому краю рампы и останавливается, повернувшись к директорской ложе: там, в глубине ложи, она увидела композитора. Ноги у ней подкашиваются, ее подхватывает подбежавший партнер.

Смятение в зрительном зале и на сцене. Занавес падает, спектакль прерван «по случаю внезапной болезни одной из исполнительниц», как объявляют со сцены.

Композитор устремляется из своей ложи за кулисы. Там, в полутемном зале, заставленном чудищами из балетной бутафории, его настигает художник. Он вне себя. Он заявляет, что завтра должна быть его свадьба с девушкой, но он отказывается от этого: он убедился, что девушка продолжает любить композитора. Если в композиторе есть хоть капля порядочности, он не имеет права играть чувством девушки: он должен жениться на ней. Ответ композитора можно легко предвидеть: жениться на девушке он не может — и он не может объяснить художнику причину. Взмешенный художник осыпает композитора самыми оскорбительными словами, композитор был вынужден молчать. Но когда наконец художник замахивается, чтобы ударить композитора, тот не выдерживает и, схватив художника за руку, открывает ему свою мучи-



тельную тайну: он — отец девушки, он узнал об этом от того человека, который для всех остается ее отцом. Ошеломленный художник онемел, прирос к месту...

Композитор спешит к уборной девушки — и перед ее дверью происходит необычайная встреча «двух отцов». Измученный, потерявший самообладание композитор предъявляет свои права: он хочет видеть свою дочь, он хочет положить конец своему невыносимо ложному положению. Второй «отец» — растерян, жалок, он сам запутался в своих сетях. Он может только умолять композитора пощадить его, пощадить девушку, пощадить память ее матери и хотя бы на время отложить разрешение создавшейся трагической коллизии. Композитор уступает, он уходит, не увидев девушки.

Ночью — девушка наконец у себя дома: она уверила отца, что успокоилась и будет спать. Отец и художник — в соседней комнате. Горит ночник. Они не спят, они тревожно прислушиваются к тому, что делается в комнате девушки. Под ее дверью вспыхивает полоса света. Слышен шелест бумаги, торопливый скрип пера, потом ее осторожные шаги. Она выходит куда-то. Отец заглядывает в ее комнату — и находит на столе на видном месте записку: девушка просит отца простить ее, она не хочет больше жить. Отец бросается из комнаты и встречает возвращающуюся к себе девушку — в руке у нее стакан с чем-то. Она хочет его выпить, но отец вырывает у нее стакан. Она — в полном изнеможении, на эту попытку у нее ушли последние силы. Она умоляет только об одном: оставить ее сейчас одну.

Оба, и художник, и отец, потрясены происшедшим. Они вдвоем. Художник, волнуясь, заявляет, что ему известно все: он узнал от композитора, кто настоящий отец девушки. Он требует от ex<sup>1</sup>-отца, чтобы тот сказал девушке правду: только это может спасти ее, излечить от любви к композитору. Художник грозит, что он немедленно скажет все девушке сам, если ex-отец настолько бесчеловечен, что из-за ложного стыда откажется сделать это. Угроза художника вынуждает его собеседника открыть действительную правду и сознаться, что он из мести обманул композитора: да, композитор был любовником его жены до ее замужества, но девушка — не дочь композитора.

---

<sup>1</sup> Бывший (лат.).

Теперь тайна — в руках художника. Ему предстоит мучительный выбор: или утаить все от композитора и тогда, может быть, стать мужем девушки, или открыть все композитору и своими же руками убить всякую надежду на свое счастье...

Утром после бессонной ночи — его решение готово. Изменившийся, не похожий на себя — он отправляется к композитору и сообщает ему о признании отца девушки. Композитор, доведенный всем пережитым до полной подавленности, — на минуту вспыхивает, оживает — и затем сейчас же снова гаснет: он уже не верит, что жизнь для него начнется снова. Может ли девушка перешагнуть через условную мораль, когда она узнает, что композитор был любовником ее матери? Пусть она решит это сама... Художник самоотверженно берет на себя трудную задачу сказать девушке всю правду до конца. Он позвонит композитору о ее ответе.

Вернувшись, он предлагает уже вставшей с постели девушке сойти вниз, в сквер: ему нужно многое сказать ей. Отец уже понимает, о чем будет говорить художник. Он остается один. Не находя места, он бродит по комнате, как преступник в ожидании смертного приговора. Он перебирает вещи девушки, он прощается с нею. Наконец дочь и художник возвращаются. Девушка подходит к отцу, не смеющему поднять на нее глаза, и молча обнимает его голову. Затем она проходит к себе в комнату и запирается там. Художник спрашивает ее через дверь:

— Что же мне сказать ему?

И слышен после паузы ее ответ:

— Ничего.

Из того же самого быстро, куда вызывали к телефону отца девушки во время ее «сумасшедшего путешествия» с композитором, художник звонит композитору — и слышно, как он передает ему ответ девушки.

И вот снова — концерт в том же самом зале, как и в начале картины. Симфонический оркестр играет ту самую вещь композитора, которая родилась во время «сумасшедшего путешествия». Композитор в ложе один. Он осунулся еще больше, чем раньше. Видно, как мучительно для него слушать эту вещь, воскрешающую в нем столько воспоминаний. Вот наконец понемногу вступает в мелодию знакомый мотив...

Где-то наверху, в дешевых местах — видна взволнованно слушающая музыку девушка. По мере того как растет мотив — растет и ее волнение. Наконец она встает и выходит.



Через несколько секунд открывается дверь в ложе композитора: входит девушка. Композитор, не веря глазам, в силах произнести только одно слово:

— Вы?!

Девушка делает ему знак, чтобы он молчал, садится рядом. Дошедший до fortissimo мотив звучит буйной радостью мажора. Девушка кладет свою руку на руку композитора. От ее движения падает программа концерта с барьера ложи. Перевертываясь, она ложится на пол у ног девушки. Видно крупное заглавие симфонии композитора: «LA VIE RECOMMENCE»<sup>1</sup>.

<1935>

## НА ДНЕ

### 1. На улице — поздно вечером

Слышны отчаянные полицейские свистки, крики:

— Держи вора!

Виден спасающийся от преследования человек. Он перелезает через какой-то забор, через другой. Прячется за углом, мимо него пробегают полицейские. Шум погони слышен уже где-то вдали. Преследуемый, принявши независимый вид, выходит.

Кто-то сзади берет его за руку. Он, схватившись за револьвер, оборачивается. Перед ним — старик. Это — странник Лука, который спрашивает у спасавшегося от преследования, где бы переночевать. Тот предлагает Луке отправиться вместе с ним в ночлежку Костылева, где можно переночевать и без прописки паспорта.

### 2. В ночлежке

Лицо Насти, адресующейся с любовными признаниями к неведомому принцу.

Хохот слушателей-босяков, издевающихся над Настей. Рассерженная Настя уходит на свою ночную работу проститутки. Во время этой сцены показаны другие персонажи «дна»: пьяница Актер, сапожник Алешка, Татарин, Сатин и другие, играющие в карты и напевающие: «Солнце всходит и заходит».

---

<sup>1</sup> «Жизнь начинается снова» (фр.).

Появляется человек, которого мы видели спасавшимся от преследования. По тому приему, который он встречает здесь, сразу видно, что это — некоронованный король «дна». Это — Васька Пепел. Он привел с собою нового ночлежника — Луку. Он посылает кого-то известить хозяев.

### 3. Столовая у Костылевых

Костылев и его жена Василиса угощают ужином местное начальство — Пристава. Подает сестра хозяйки — Наташа. Из обращения с нею Костылева и Василисы видно, что Наташа живет в доме на положении прислуги.

Хозяева усиленно ухаживают за Приставом, потому что Пристав прикрывает какие-то темные дела Костылева. Пристав все время поглядывает на Наташу, он ею явно заинтересован и дает это понять Василисе. Известие о том, что Пепел привел нового постояльца. Василиса идет вниз. Ее уход вызывает ревнивое беспокойство Костылева.

### 4. В ночлежке

Василиса, спустившись вниз, уже не застает там Пепла: он ушел в свою комнатку здесь же, в подвале. Василиса проходит туда, у нее есть для этого предлог — расспросить Пепла о новом постояльце.

### 5. В комнате у Пепла

Из нескольких слов Василисы и Пепла выясняются их близкие отношения и то, что сегодня ночью предстоят какие-то решительные события.

Их разговор сразу же прерывается голосом Костылева: старик, сбежав вниз, сердито зовет жену, накидывается на беспаспортного странника Луку.

### 6. В ночлежке

Из комнаты Пепла выходят Пепел и Василиса. Сцена между ними и Костылевым (на основе соответствующей сцены у Горького). Поддразнивания ночлежников подливают масла в огонь, Костылев кричит на жену, называет ее нищей etc., приказывает ей идти наверх. Видно, что он жестоко ревнует ее к Пеплу. Ссора между ним и Пеплом переходит в сцену между Костылевым и всеми ночлежниками. Костылев грозит им полицией. Среди всех один Пепел остается пренебрежительно спокоен. Он вытаски-



вает из кармана добычу сегодняшнего вечера — несколько ценных предметов — и показывает их Костылеву.

В старике просыпается жадность. Он, утихомирившись, следует за Пеплом в его комнату.

## 7. Столовая Костылевых

Пристав пытается ухаживать за Наташей, он делает это в неуклюже-комической форме. Его попытки встречают молчаливый отпор со стороны Наташи.

## 8. Перед дверью в столовую

Василиса останавливается, слушая, у двери, затем входит в столовую.

## 9. В ночлежке

Успокоившиеся обитатели ночлежки укладываются спать. Старик Лука на своих верхних нарах рассказывает Актеру о замечательной лечебнице, где излечивают пьяниц.

В углу игроки ожесточенно режутся в карты. Один из них тасует колоду, сдает.

## 10. Клуб

En chaîne<sup>1</sup> — на карты в чьей-то руке.

Рука их бросает. Мы видим Барона — тип элегантного сноба, хорошо владеющего собой.

Барон отказывается продолжать игру: он проиграл очень крупную сумму, уже в долг. Старшина клуба отводит Барона в сторону и напоминает ему, что ждет погашения долга Бароном не позже чем послезавтра. Барон не допускающим сомнения тоном подтверждает.

Он идет спокойно к бару. По пути встречает элегантно одетую женщину, которая ждет, что Барон отправится к ней. Но она быстро отходит от него, когда с юмором висельника Барон сообщает ей, что окончательно пуст и у него едва ли даже хватит денег на извозчика.

## 11. Спальня Костылевых

Костылев крепко спит. Василиса вылезает из кровати и, накинув капот, спускается вниз.

---

<sup>1</sup> Наплыв (*фр.*).

## 12. Комната Пепла

Пепел готовится к своей ночной «работе» — револьвер и другие «инструменты». Стук в окно. Влезает Василиса. Из сцены между нею и Пеплом выясняется, что в эту ночь предстоит их совместный побег — после того как Пепел вернется с деньгами после ночной «работы».

## 13. Двор ночлежки

Наташа — возле цепного пса. Это, кажется, ее единственный друг в доме...

Она видит Василису, вылезавшую из окна комнаты Пепла, и прячется в тень. Василиса проходит к себе. Тотчас же вслед за тем на дворе появляется вышедший из ночлежки Пепел.

Он, прощаясь с Наташей, полушутя пробует обнять ее. Наташа отталкивает его: «Я тебе не Василиса». Пепел уже серьезно говорит ей, что идет на опасное дело и может не вернуться. Ответ Наташи: «Туда тебе, вору, и дорога!»

## 14. Кабинет в квартире Барона

Полумрак. Только фонарик освещает лицо Пепла, роющегося в одном из ящиков стола. Он засовывает в карман ложки, золотой портсигар.

Стук открываемой двери. Поспешно задвинув ящик, Пепел скрывается в соседней комнате — ванной Барона.

## 15. Передняя в квартире Барона

Заспанный слуга — старик Федор — выходит из своей комнаты и помогает Барону раздеться. Барон говорит Федору, что будить его завтра не надо: на службу он не пойдет.

## 16. Кабинет Барона

Барон входит, зажигая свет. Вынимает из ящика револьвер. Пишет письмо Губернатору, где объясняет, что он проиграл казенные деньги, ему нечем заплатить долг чести в клубе и поэтому он уходит из жизни. В конце этого официального письма он делает неожиданную приписку: «Хотел бы я знать: играют ли в аду в карты?»

Он берет револьвер, колеблется. Чтобы оттянуть время, решает продезинфицировать пулю спиртом. Подходит к шкафику, где стоят бутылки. Окончив дезинфекцию, наливает себе рюмку спиртного, медленно пьет. Затем садится в кресло, поднимает револьвер к виску.



## 17. Ванная

Пепел через замочную щель смотрит на человека, собирающегося покончить с собой, и совершенно растерян, не знает, что делать: он боится выдать свое присутствие.

## 18. Кабинет Барона

Барон слышит падение какого-то предмета, уроненного Пеплом, вскакивает и с револьвером идет посмотреть, в чем дело.

Встреча Барона и Пепла в ванной, стоящих друг против друга с револьверами. Барон предлагает Пеплу выстрелить: этим он сделает Барону большое одолжение. Растерянный Пепел отказывается: он вор, но не убийца.

Барон приглашает Пепла выпить с ним. Завязывается дружеский разговор. Барон откровенно рассказывает гостю о мотивах, побудивших его прибегнуть к самоубийству. Пепел убеждает Барона, что люди живут и без денег. А в положении Барона — отлично можно исчезнуть и не прибегая к помощи револьвера. Если б Пепел стрелялся после каждой кражи — он давно был бы решетом.

Уходя, Пепел просит Барона — если он решит остаться на этом свете — не сообщать полиции о ночном визите Пепла к Барону. Барон, конечно, обещает. При прощании Пепел возвращает Барону украденные серебряные ложки. Барон провожает Пепла вниз до выхода из дома.

## 19. На углу улицы

Недалеко от подъезда дома Барона в полумраке маячат фигуры городского и сыщика. Они идут следом за Пеплом. Пепел, наконец, слышит шаги за собой, пускается бежать. Его догоняют и хватают.

## 20. Ночлежка

Утро. Василиса в страшном беспокойстве расспрашивает всех о Пепле. Ночлежники посмеиваются над ней: «Сбежал твой дружок». Василиса, рассерженная, уже готова наброситься на них, но в это время сверху слышен голос зовущего ее мужа.

## 21. У Костылевых

Наверху Василиса застаёт мужа пьющим чай. Наташа прислуживает. Костылев только что вернулся из города. К слову,

с притворным хладнокровием, но не без злорадства, он сообщает Василисе об аресте Пепла.

Василиса, овладев собой, парирует злорадство мужа, заявляя, что радоваться Костылеву нечего: Пепел на допросе все расскажет и его утопит. Злорадство Костылева уступает место страху, страх в нем сейчас сильнее ревности, и он униженно просит Василису пойти в участок и повлиять на Пепла; если Пепел будет держать язык за зубами, то Костылев его потом отблагодарит.

Наташа слышала только сообщение Костылева об аресте Пепла: Василиса выслала ее из комнаты.

## 22. В участке

Слышно пение арестантов в камере — поют «Солнце всходит...». Среди арестантов — Пепел. Его вызывают: к нему пришли. Он удивлен, увидев вместо Василисы, которую он ждал, — Наташу.

«Передача». Сцена между Пеплом и Наташей. «Это Василиса прислала?» — спрашивает Пепел. «Василиса», — лжет Наташа. Наташа нарочно резка с Пеплом. Она уходит. После ее ухода кто-то из арестантов делает двусмысленное замечание по ее адресу. Пепел молча дает этому арестанту по физиономии.

## 23. Коридор в участке

Уходящая от Пепла Наташа видит в конце коридора Василису. Наташа прячется за колонну и пропускает мимо себя сестру, которая проходит, не видя Наташи.

## 24. Перед зарешеченной дверью камеры

Сцена между Пеплом и Василисой — свидание через решетку. Пепел благодарит Василису за передачу. Василиса узнает таким образом, что здесь была Наташа. Пепел сообщает Василисе о странном приключении с Бароном и о том, что Барон не сдержал своего слова и натравил на него полицию.

## 25. Кабинет Барона

Барон с маленьким чемоданчиком в руке сообщает Федору, что он уезжает надолго: Федор свободен, он может искать



себе другое место — передает ему рекомендательное письмо и просит отнести письмо к Губернатору.

Звонок. Барон приказывает никого не принимать.

## 26. Передняя у Барона

Скандал между Федором и Василисой. Разъяренная Василиса отказывается уйти и силой врывается в кабинет Барона.

## 27. Кабинет Барона

Барон ошеломлен появлением неизвестной ему женщины, набрасывающейся на него с градом упреков. Наконец он понимает, в чем дело, что это недоразумение, считает себя обязанным разъяснить его и отправляется в участок.

## 28. Канцелярия в участке

Пристав допрашивает Пепла. Пепел держится нагло, уверяет, что он был в гостях у Барона и что портсигар — главная улика против Пепла — был ему подарен Бароном. Пристав, конечно, не верит и издевается над Пеплом.

Появляется Барон и подтверждает показания Пепла. Озадаченный Пристав вынужден освободить Пепла. Пепел уходит вместе с Бароном, на прощанье нагло угостив Пристава папиросой из «подаренного» Бароном портсигара.

## 29. Коридор в участке

Пепел обещает когда-нибудь отслужить Барону за то, что тот выручил его.

Барон, отвечая на вопрос Пепла, сообщает, что от своего намерения уйти из жизни не отказался. Последний вечер он хочет провести в обществе своего нового приятеля. Он приглашает Пепла прийти вечером в ресторан — если ему угодно, то вместе с его «дамой», которая произвела на Барона — по его словам — «самое приятное впечатление. Настоящая женщина!».

## 30. Ночлежка

Актер заявляет Костылеву, что уходит завтра отсюда — в Москву: там есть замечательное учреждение, где лечат алкоголиков, — он называет адрес. Костылев, хихикая, объясняет Актеру, что отлично знает это «учреждение»: это — сумасшедший дом, там сидит дядя Костылева. Актер совершенно убит, он повторяет: «Сумасшедший дом...»

### 31. Lavoir<sup>1</sup> во дворе ночлежки

Наташа стирает в корыте белье. Входит Василиса, молча запирает дверь на крючок, подходит к сестре: «А, так ты ему передачуносила? Отбить его у меня хочешь?» Наташа, бросив стирку, пятится под ее угрожающим взглядом.

### 32. Ночлежка

Актера поднимают на смех. Он, подавленный, уходит, чтобы напиться вдребезги. Настя, оторвавшись от чтения, бросает Костылеву: «Ну и сволочь же ты! Зачем человека погубил?»

Появляется Пепел. Его восторженно приветствует все «дно». Костылев лебезит перед ним.

Лука спускается в подвал и шепотом сообщает Пеплу, что в прачечной Василиса сейчас убьет Наташу.

### 33. Lavoir

Василиса свернутым в жгут мокрым бельем избивает Наташу, угрожая, что выгонит ее из дому на тротуар...

Сорвав дверной крючок, врывается Пепел, кидается на Василису. Наташа, воспользовавшись этим моментом, исчезает.

Резкая сцена между Пеплом и Василисой. Пепел грозит Василисе, что, если она не оставит Наташу в покое, он задушит Василису вот этой самой веревкой — он срывает веревку, на которой висело белье. Василиса в ярости упрекает Пепла: он вместо благодарности за все, что она для него сделала, за то, что она освободила его из тюрьмы, в ответ на ее любовь — он хочет променять ее на эту девчонку. Ответ Пепла: все, что происходит между ними, — это грязь, она тянет его за собой вниз, а преследует Наташу только за то, что она — чистая и хорошая девушка.

Василиса делает вид, что примиряется с этим положением и что согласна даже помочь Пеплу получить Наташу — при условии, что Пепел избавит ее от ненавистного мужа. Реплика Пепла: «Разом от мужа и от любовника избавиться хочешь: одного — в могилу, другого — на каторгу? Ну и гадина!»

Он уходит. Василиса вслед ему угрожающе говорит: «Так? Ладно...»

---

<sup>1</sup> Умывальня, место для стирки белья (фр.).



### 34. Ресторан

Много элегантной публики. Играет румынский оркестр. За отдельным столиком Барон сидит один. По обращению официантов видно, что его здесь давно знают.

Появляется Пепел. Он несколько смущен непривычной обстановкой. На Пепла все обращают внимание. Барон, намеренно бравируя, усаживает Пепла. Он заказывает самый дорогой ужин и вина. Начинается «последний пир» Барона. Кругом шепчутся. Публика шокирована.

### 35. Ночлежка

Компания ночлежников — около сапожника Алешки. Алешка играет на гармонии, перед ним — бутылка.

Входит вдребезги пьяный Актер. Декламирует. Вымаливает у Алешки рюмку водки. Алешка, издеваясь, требует, чтобы Актер полаял по-собачьи — тогда он получит рюмку. Актер лает. Получает рюмку водки, выпивает ее и, сказав: «Последняя!», — уходит.

### 36. Ресторан

«Друзья» — Пепел и Барон — уже оба изрядно выпили. Они уже перешли на «ты». К Пеплу вернулась его обычная развязность, а Барон умышленно делает подряд несколько ужасающих *faux pas*<sup>1</sup>: это его намеренная бравада по адресу общества, из которого он навсегда уходит.

Публика невероятно шокирована поведением Барона. Столики кругом начинают пустеть. Нарастает скандал.

### 37. Сарайчик на дворе ночлежки

Полумрак. Наташа входит и видит: перед ее глазами покачиваются чьи-то ноги. С диким криком она бросается назад, в ночлежку.

### 38. Ночлежка

Алешка играет, остальные поют. Песня прерывается криком вбежавшей Наташи: «Актер повесился!» Реплика Алешки: «Эх, песню испортил!»

---

<sup>1</sup> Оплошность (*фр.*).

### 39. Ресторан

Совершенно уже пьяный Пепел танцует посреди зала «русскую». Барон, изображая его даму, стоит, притоптывая, на месте и элегантно помахивая платочком.

Скандал дошел до апогея. Директор ресторана с помощью официантов выпроваживает «друзей». Оба — и Барон, и Пепел — хохочут.

### 40. Берег реки

Ночь. Из кустов выходит Барон, подходит к воде и молча смотрит на нее. Затем медленно снимает пиджак, стоит как будто в нерешительности.

### 41. Сарайчик во дворе ночлежки

Прикрытое простыней тело Актера. Горит восковая свечка. Сидит Лука. Он нагибается и говорит: «А неплохой был человек!»

### 42. Берег реки

По течению реки, покачиваясь, уплывает шляпа Барона. На берегу лежит его пиджак и рядом — выпавший из кармана и раскрытый паспорт Барона. *Fondu*<sup>1</sup>.

### 43. Контора при постройке

*Guichet*<sup>2</sup>. Объявление о найме чернорабочих. Очередь кандидатов. Перед носом у одного из них окошко — *guichet* захлопывается: комплект заполнен, больше сегодня рабочих не нужно.

Неудачник, стоявший спиной, поворачивается — и мы узнаем в нем уже успевшего обрасти щетиной, помятого Барона.

### 44. *Extérieur*<sup>3</sup>

Мальчишки играют в «орлянку», звенят монеты. Барон останавливается, присев на корточки, — следит за игрой, им овладевает азарт. Но увы: у него нет даже монеты, чтобы поставить ставку...

### 45—46.

Еще два-три *enchaînés*<sup>4</sup>, показывающих путь дальнейшего «списка» Барона.

---

<sup>1</sup> Затемнение (*фр.*).

<sup>2</sup> Окошко (*фр.*).

<sup>3</sup> Снаружи (*фр.*).

<sup>4</sup> Здесь: мгновенных, следующих один за другим кадров (*фр.*).



#### 47. Extérieur

Любовная — первая за все время — сцена между Пеплом и Наташей. Наташа не решается верить свою судьбу вору — Пеплу. Реплика Пепла: «Может, оттого я вор, что другим именем никто никогда не называл меня? Назови ты, Наташа, а?» (по Горькому).

Наташа, еще сама не знающая, любит она Пепла или нет, обещает, что попробует «поверить» ему. Пепел — в энтузиазме: теперь у него есть, ради чего он бросит воровство и попытается найти работу.

#### 48. Канцелярия Пристава

Пристав и Костылев. Пристав вызвал Костылева, чтобы предупредить его об опасности: выплыли наружу связи Костылева с преступным миром, его занятие скупкой краденого. Дело серьезное, замять его нелегко. Перепуганный Костылев униженно просит Пристава помочь ему, а уж он отблагодарит. Пристав обещает подумать.

#### 49. Контора при постройке

Барон получает заработанные им деньги. Он доволен: первая получка! Хватит не только на обед, но можно купить и приличных папирос, и немного одеколону... Над ним добродушно посмеиваются: «Облезлый барин!»

#### 50. Extérieur

Чернорабочие, играющие в карты, — на траве, под забором. Барон, не выдержав, присоединяется — и проигрывает все свои деньги.

Уходя, поднимает с земли окурок сигары, аккуратно обертывает его чистым кусочком бумаги, закуривает с наслаждением...

#### 51. Extérieur

Вечер. Дождь. Продрогший и промокший Барон — под уличным фонарем.

Проходит Пепел. Барон окликает его. Изумление Пепла, который не сразу узнает Барона. Барону негде провести ночь, Пепел ведет его в ночлежку.

## 52. Ночлежка

Пепел приводит Барона. Не утерпев, Пепел шепчет Насте, что это — «настоящий Барон». Настя, остолбенев, не слыша обращенных к ней вопросов, смотрит на Барона, как зачарованная. Ее вид бросается окружающим в глаза. Она объясняет причину: в их подвале — «настоящий Барон»!

Барона окружают, его поднимают на смех. Настя, как тигрица, бросается на ночлежников, крича: «Настоящий! Врете!»

Начинающуюся драку властно прекращает Пепел, вернувшийся в сопровождении хозяйки — Василисы.

Барон любезно приветствует ее, как знакомую «даму». Но встречает — «хозяйку», требующую документы, деньги вперед... Барон фраппирован<sup>1</sup>.

## 53. Комната Пепла

Пепел укладывает дорожный мешок. Василиса видит это и узнает от него, что он идет наниматься на сахарный завод, где набирают рабочих. Василисе ясны причины этого решения Пепла...

## 54. У Костылевых в спальне

Вернувшийся от Пристава Костылев чувствует себя совсем больным от страха. Он стонет, ложится в постель. Наташа стягивает с него сапоги.

Входит Василиса. Сердито говорит мужу: «Не скули! Раскис!» Наташе: «Выйди вон!» Василиса подсаживается к мужу и, понизив голос, говорит ему: «Я знаю, как Пристава ублажить...»

## 55. Комната Пепла

Наташа, Пепел и Барон. Пепел, уходя, прощается с Наташей и поручает Наташу Барону.

## 56. У Пристава на квартире

Вечером в тот же день. Василиса покидает Пристава, который рассыпается перед нею в благодарностях. Ясно, что у него с Василисой уже состоялся сговор о чем-то.

## 57. Extérieur

Завтракающие рабочие и Десятник. Десятник обещает Пеплу, что устроит его на завод.

---

<sup>1</sup> Ошарашен (*фр.*).



## 58. У Костылевых

Василиса с мужем пригласили Наташу для серьезного разговора. Разговор начинается с того, что Костылев предлагает Наташе сесть — это не случилось еще никогда. Наташа, удивленная, робко садится на кончик стула. Ее удивление возрастает еще больше, когда Василиса дарит ей платье.

Наташе сообщают, что Пеплу грозит несколько лет тюрьмы: Пристав сказал об этом Костылеву. Судьба Пепла зависит сейчас от Пристава, и Наташа может спасти Пепла, если она согласится сама пойти и поговорить с Приставом: Приставу она нравится, Наташа должна сама это знать. Пристав ждет ее у себя сегодня вечером.

Наташа ошеломлена сообщенными ей новостями. Но ей кажется странным, почему это судьба Пепла так интересует Костылевых. Она получает объяснение: если Пепла заберут — он может выдать Костылева.

## 59. На заводе

Пепел благодарит Десятника. В понедельник Пепел вернется и начнет работать. Веселый, со своим мешком, насвистывая, он направляется домой.

## 60. Ночлежка, двор

Наташа, одетая в новое, подаренное Василисой платье, быстро, решительно идет к выходу. Барон догоняет ее, он убеждает ее не ходить к Приставу. Наташа отвечает, что она должна это сделать ради Пепла.

## 61. Ночлежка

Встреча Барона с Василисой и Костылевым. Возмущенный Барон упрекает их в грязном сводничестве, он требует объяснений. Василиса обозлена непрошеным вмешательством Барона, ей ясно, что перед нею — враг, могущий помешать ее планам. Резкая сцена между Бароном и Костылевыми кончается тем, что хозяева выгоняют Барона из ночлежки, а вместе с ним и Луку, который поддержал Барона.

## 62. Ночлежка, двор

Барон и Лука. Идти им некуда: ночь, дождь, ни денег, ни документов у них нет. Лука находит выход: переночевать в *lavoir*, а там — видно будет.

### 63. Квартира Пристава

Наташа и Пристав — начало сцены. Угощение на столе. Ухаживания Пристава. Наташа все время пытается перевести разговор на дело Пепла. Пристав отвечает: «О делах — после. А сначала...» — и он подсаживается к Наташе ближе.

### 64. Ночлежка

Радостное возвращение Пепла. Он нашел работу, он уходит и забирает с собой Наташу: где она?

### 65. У Костылевых

Пепел и Костылев. На взволнованные расспросы Пепла о Наташе Костылев ехидно сообщает Пеплу, что в его отсутствие Наташа — «лучше его себе кавалера нашла — господина Пристава...».

### 66. У Пристава

Пристава уже подвыпил. Он уже энергично атакует Наташу, Наташа защищается, но ясно, что с натиском Пристава ей не справиться, тем более что она ослабела с непривычки от выпитого вина. Врывается разъяренный Пепел. Скандал, избивание Пеплом Пристава.

Пепел видит охмелевшую, в растерзанном виде Наташу — и с отвращением бросает ей: «Grue!<sup>1</sup> И с тобой я хотел новую жизнь начать!»

Он уходит. Наташа кидается за ним.

### 67. На лестнице

Пепел спускается по лестнице. Наташа бежит за ним, пытается его остановить, умоляет выслушать ее. Пепел мрачно, молча ее отталкивает и продолжает свой путь. Тогда Наташа, обессиленная, садится одна на ступеньку и плачет.

### 68. Ночлежка, двор

Возвращение Пепла. Неожиданная встреча с Бароном, который выходит из lavoir. Пепел с злым отчаянием говорит ему, что для него все кончено: Наташа для него больше не существует. Барон открывает глаза Пеплу: во всем виноваты Костылевы. Пеплу ясно все с первых же слов Барона. Не дослушав его, он бросается наверх, к Костылевым.

---

<sup>1</sup> Шлюха (фр.).



## 69. Участок

Взбешенный Пристав, с подбитым глазом, отдает распоряжения нескольким полицейским, с которыми он отправляется сейчас арестовать Пепла.

## 70. Ночлежка

Слышны дикие крики сверху, от Костылевых, и шум драки. Ночлежники просыпаются, все взбудоражены.

## 71. У Костылевых

Драка между Пеплом, Василисой и Костылевым. Костылев и Пепел катаются по полу. Василиса одно мгновение старается их разнять. Затем лицо ее меняется: ее осенила какая-то внезапная идея. Схватив утюг, она нагибается над дерущимися... Кого она ударит из двух?

Улучив удобный момент, когда голова Костылева высовывается из-под навалившегося на него Пепла, она ударяет мужа утюгом по виску.

Пепел этого не видит: он видит только, как тело Костылева слабеет, руки старика бессильно опускаются...

Пепел, вскочив, растерянно смотрит на неподвижно лежащего Костылева, потом на Василису (которая уже успела спрятать утюг под платье). Василиса с криком: «Убил! Пепел мужа моего убил!» — выбегает на двор.

## 72. Двор

Пробегая по двору, Василиса украдкой, быстро открывает дверь в *lavoir*, но не успевает войти туда: в воротах двора появляется полиция.

Бросив утюг в *lavoir* и захлопнув дверь, Василиса бросается навстречу Приставу с криком: «Убил! Пепел!»

## 73. У Костылевых наверху

Пепел, окаменев, стоит над трупом Костылева. Ночлежники, окружив его, уговаривают его: «Беги!» В этот момент чей-то голос: «Полиция!»

Барон стремглав выбегает из комнаты.

В комнату, под предводительством Василисы, входит полиция. Пепел, мрачно взглянув на Василису, бросает ей: «Добилась своего, сволочь?» — и отдается в руки полиции.

Проходя мимо Наташи, тихо говорит ей: «Прости меня, Наташа...»

#### 74. Lavoir

Барон осторожно входит. Сверху, с полки, слезает Лука.

Барон проклиная себя за то, что он сказал все Пеплу и этим довел его до убийства. Лука: «Да он ли убил?» — и поднимает брошенный Василисой утюг, показывает его Барону.

#### 75. Ночлежка

Барон, окруженный взволнованными ночлежниками, подняв в руке утюг, кричит ему, что убила Костылева Василиса. Все бросаются наверх.

#### 76. У Костылевых

Ночлежники — Барон впереди — появляются перед Василисой. Барон, подняв к лицу Василисы утюг, обвиняет ее в убийстве. Растерянная и ошеломленная Василиса, молча, с ужасом глядя на утюг, пятится назад. Ночлежники, схватив Василису, тащат ее вниз.

#### 77. Улица вечером

Шествие ночлежников, впереди — Барон. В числе других — Наташа. Все с криками: «Идем Пепла выручать!» — идут в участок. К ним присоединяется все больше босяков, толпа растет.

#### 78. В участке

Вся толпа, ворвавшись в участок, требует ареста Василисы и освобождения Пепла. Василису арестовывают, но Пристав категорически отказывается освободить Пепла.

Толпа бушует, хочет освободить Пепла силой. Пристав приказывает полицейским приготовиться к стрельбе.

Бунт перекидывается в камеру арестантов. Они колотят неистово в дверь.

Пепел предупреждает кровопролитие: он просит толпу разойтись, он теперь за свою судьбу спокоен: через несколько дней его выпустят. Он благодарит Барона. Толпа постепенно расходится. Остается только Наташа.

Последняя сцена между Пеплом и Наташей — через решетку. Наташа говорит, что будет ждать Пепла.

Пристава — в коридоре — подходит к Барону, смотрит на него: «Что-то мне твоя морда знакома? Где я тебя видал раньше, а?» Барон хладнокровно: «Где? А ты мне один раз после бала у Губернатора — пальто подавал...»

Барон уходит. Пристав остается с раскрытым ртом.

1935 г.



# МАЗЕПА

(синопсис)

Бальная музыка, звон шпор. Через стеклянную дверь из вестибюля видны несущиеся в танце пары. Дамы и часть мужчин в маскарадных костюмах.

В вестибюле появляется запоздавший гость. Это — Мазепа. Помогая ему раздеться, горничная сует ему в руку записку и шепчет: «От барыни». Едва он начинает разворачивать записку, чтобы прочесть ее, как в вестибюль входит хозяин дома, пан Дульский. Он приветствует Мазепу и предлагает ему оставить оружие у гайдука в передней. Хозяин знает горячий нрав своих гостей и не хочет, чтобы какая-нибудь история омрачила последний день его пребывания в Польше: завтра Дульский уезжает в Швецию, куда его посылают для переговоров о военном союзе с королем Карлом XII.

Мазепа идет в балльный зал. Дульский остается в передней. Отвечая на его безмолвный вопросительный взгляд, горничная утвердительно кивает головой, Дульский бросает ей несколько золотых монет.

В зале дамы выбирают кавалеров для следующей фигуры мазурки. Вокруг Мазепы турчанки, маркизы, цыганка, Диана: видно, что он пользуется большим успехом у дам. Конкурентки бросают жребий. Выигрывает маркиза. Мазепа должен идти с нею танцевать — и это опять мешает ему прочесть переданную ему записку. Одна из дам растерянно ищет хозяина, который должен был с нею танцевать: Дульский исчез...

Темный двор. Дульский с фонарем, в сопровождении гайдуков, идет в конюшни и там осматривает своих великолепных коней. Среди других — дикий конь, только вчера забежавший во владения Дульского из украинских степей: имение Дульского близко к границе. Дульский распоряжается, чтобы этот конь был приготовлен. Затем приказывает гайдуку: «Повтори сигнал». Гайдук, приложив руки ко рту, тихо воет по-волчьи.

Мазепе удалось наконец освободиться от дам. Войдя в вестибюль, он торопливо читает записку: «В беседке в 10. На мне костюм цыганки».

В нетерпении Мазепа начинает искать цыганку среди пестрой толпы масок. Когда стрелка часов уже близится к 10, он видит цыганку, устремляется к ней сквозь толпу — и вдруг недалеко видит... вторую цыганку! Которая из двух — Дульская?

Заметив на себе пристальный взгляд Мазепы, вторая цыганка подходит к нему, начинает гадать ему по руке. В зале появляется Дульский. Мазепа шепчет цыганке, что он не хочет оставаться здесь, он будет ждать ее в беседке.

Снова — музыка, несутся пары в мазурке, танцует Дульский.

В освещенной луною беседке Мазепа ждет цыганку. Он не знает, что неподалеку сидят в засаде несколько дюжих гайдуков Дульского. Они видят, что цыганка идет по аллее к беседке. Гайдук прикладывает руку ко рту...

Дульский внезапно прерывает свой танец: он услышал вой волка. Он извиняется перед своей дамой: около усадьбы бродят волки, надо пойти и прогнать их.

Цыганка у входа в беседку оглядывается: она услышала шаги Дульского, идущего по аллее. Вбежав в беседку, цыганка быстро вталкивает изумленного Мазепу в темную кладовую в дальнем конце беседки и захлопывает за ним дверь. Едва она успевает сделать это, как в беседке появляется злорадно торжествующий Дульский: наконец-то он поймал жену с любовником! Но он тотчас же убеждается, что цыганка — не его жена, не Тереза, а другая дама. Сконфуженный, он рассыпается в извинениях и сопровождает даму в дом. Он хочет войти вслед за нею, но слышит, как на деревенской колокольне бьют 10 часов — и остается в саду.

Мазепа, уже понявший происшедшее недоразумение, торопится предупредить Терезу об опасности, но не успевает: выйдя из беседки, он встречает ее в аллее.

Резкий свисток Дульского, крик Терезы, короткая схватка. На безоружного Мазепу навалилась дюжина гайдуков, он схвачен, связан. Терезу в обмороке уносят в дом, во внутренние покои. Горничная, испуганная результатами своего предательства, хлопочет возле нее. Тереза открывает наконец глаза — и первый ее вопрос: «Где он?»

Он — Мазепа — почти обнаженный, крепко прикручен ремнями к спине дикого коня, которого с трудом удерживают несколько гайдуков. Ворота открыты, коня отпускают, конь стрелою несется по дороге.

Бал продолжается. Хозяин — оживлен, весел, любезен...

\* \* \*

Дикий конь мчит Мазепу через лес, ветки хлещут его. В густой заросли конь останавливается, тяжело дыша. Мазепа пытается всячески освободиться от своих пут, но это ему не



удается. Он с ужасом слышит: где-то недалеко в лесу воют волки. Испуганный конь, храпя, бросается вперед.

Лес сменяется степью. Освещенные луною, видны силуэты бешено мчащегося коня и преследующей его волчьей стаи.

Уже светает. Загнанный, весь в пене, конь останавливается: перед ним река. Но издали снова слышен волчий вой. Конь бросается в воду, плывет. Он с трудом выбирается на противоположный берег — и падает мертвым. Беспомощный, с крепко скрученными руками и ногами, Мазепа лежит, привязанный к павшему коню.

\* \* \*

Утром княжна Мария Кочубей со своей собакой спускается к реке, чтобы выкупаться. Ей остается только сбросить сорочку, когда она слышит неподалеку неистовый лай и визг своей собаки. Мария идет туда и видит Мазепу. Она пытается развязать его, но это ей не удается. Она замечает на себе его взгляд, ей становится неловко: она в одной сорочке. Мария уходит: она сейчас пришлет к Мазепе человека.

Накинув платье, Мария быстро подымается вверх по крутому берегу. Наверху, в лесу — обнесенный валом охотничий дом князя Кочубея, у ворот — сторожка привратника, старого казака Петро. Захватив с собою одежду, старик по приказу Марии идет вниз. Взволнованная необычайным приключением, Мария остается ждать около сторожки.

Здесь ее находит молодой казачий хорунжий Харцыз, явно в нее влюбленный. Мария — как на иголках: каждое мгновение сюда может прийти Петро с незнакомцем (Мазепой), а Харцыз пристаёт со своими признаниями и ревностью. К счастью, мужские голоса зовут его, ему приходится уйти в дом.

Петро приводит в сторожку Мазепу, одетого теперь в старый, заплатанный кафтан. Измученный всем пережитым, Мазепа еле держится на ногах. Он просит приюта. Петро и Мария смущенно переглядываются. Петро напоминает княжне, что старый князь, ее отец, уезжая в Полтаву, строго запретил пускать кого-нибудь в дом, пока там они...

Сочувствие и жалость к незнакомцу перевешивают в сердце Марии страх нарушить этот запрет отца. Она берет всю ответственность на себя и лесом, через боковой вход, проводит Мазепу в свою комнату в верхнем этаже дома. Там измученный Мазепа, едва коснувшись подушки, засыпает. Мария остается возле спящего, любуясь его мужественным красивым

лицом. Мазепа спит беспокойно, вздрагивает, шепчет. Мария прислушивается — и слышит имя: Тереза. Мария слышит это имя еще и еще раз. Нахмурившись, она выходит и спускается к реке, чтобы закончить там неожиданно прерванное купанье.

В нижней зале охотничьего дома в это время происходит собрание заговорщиков, украинских патриотов, мечтающих об освобождении Украины от власти Москвы. Агенты Москвы, шпионы царя Петра — всюду: поэтому-то заговорщики и собрались в этом уединенном охотничьем доме Кочубея, где кроме старика-сторожа Петро никого нет. Большая часть заговорщиков недовольна Кочубеем: он скуп и не дает денег на организацию восстания, он слишком медлит, может быть, он даже ведет двойную игру. Горячее всех стоит за Кочубея Харцыз. В споре он хватается за пистолет, слышен выстрел...

Выстрел будит Мазепу. Он вскакивает, бежит вниз, прислушивается к возбужденным голосам за дверью. Собака Марии с лаем кидается на чужого — и это выдает его присутствие заговорщикам. Еще мгновение — и он схвачен. Объяснения Мазепы относительно того, как он попал сюда из Польши, — звучат совершенно неправдоподобно, тем более что он не говорит всего, чтобы не впутать в дело Марию. Для заговорщиков ясно, что они захватили шпиона. Спор идет уже только о том, повесить его или расстрелять.

Вернувшись с купанья Мария осторожно входит в свою комнату — и видит, что Мазепы там нет. Она в испуге сбегает вниз и попадает к заговорщикам как раз вовремя, чтобы своим показанием остановить расстрел мнимого шпиона. Мазепа пытается убедить заговорщиков, что он — такой же украинский патриот, как и они. В Польской армии он был только для того, чтобы не служить московскому тирану. Он предлагает на дело освобождения Украины золото, зарытое на его хуторе около Полтавы. Харцыз подымает его на смех: этот оборванец все врет, какое там у него золото!

Результат выступления Харцыза оказывается для него совершенно неожиданным: заговорщики предлагают ему вместе с несколькими другими отправиться в место, указанное Мазепой, чтобы проверить его показания, а сам Мазепа останется здесь пока под арестом. Харцыз уже заметил горячность, с какой Мария защищала Мазепу, ему совсем не улыбается оставить соперника в ее обществе, но он не может отказаться от поручения.

Вечером он уезжает во главе экспедиции на хутор Мазепы.



Мазепа — заперт в комнате с зарешеченным окном. У дверей — часовой. Мария пробирается осторожно под окно пленника. Она боится, что Харцыз так или иначе добьется его расстрела, она хочет помочь Мазепе бежать. Мазепа отказывается, никакие уговоры Марии не помогают. Мазепа не говорит прямо о причинах своего отказа, но из его намеков Мария понимает: он не хочет расстаться с ней. Мазепа просит Марию принести ему бумагу и перо. В Марии вспыхивает ревность. Она язвительно спрашивает Мазепу: вероятно, ему нужно написать письмо Терезе? Мазепа смущен, это только подтверждает подозрения Марии, но из гордости она все же приносит Мазепе бумагу и перо.

Ее сношения с заключенным обнаружены, и она застаёт под его окном второго часового, который запрещает ей разговаривать с арестантом, но соглашается передать ему письменные принадлежности.

Днем у дверей Мазепы — новый часовой, веселый старик Петро, все время наигрывающий плясовые на бандуре. Мазепа что-то пишет, затем просит у Петро бандуру, тот отдает. Мазепа оказывается поэтом и музыкантом. Аккомпанируя себе, он поет сочиненную им любовную песню. Мария — у себя в комнате, наверху. Она взволнованно слушает Мазепу: его песня звучит для нее признанием.

Она не спит ночью: ей слышится тот же волнующий мотив. А может быть, и на самом деле пленник тихо напевает его...

Среди ночи — тревога, лай собак, стук в ворота: должно быть, приехал старый князь Кочубей. Но вместо Кочубея появляется угрюмый Харцыз. Выбегают с фонарем казаки, окружают его: ну, что — конечно, никакого золота не оказалось? Он молчит. В ворота въезжает нагруженный бочками воз: золото Мазепы...

Из пленника — Мазепа становится героем. Его обнимают, с ним меняются крестами. Ему предлагают остаться здесь уже гостем, товарищем их замыслов. Уже тащат из погреба запыленные бутылки, чтобы выпить за Мазепу. Но он отклоняет этот тост: сначала — за мать-Украину — и да погибнут враги ее свободы!

\* \* \*

Гостиная во дворце. Торжествующий мужской голос: «Царю Петру — шах и мат!»

Этот голос принадлежит шведскому королю Карлу XII: он играет в шахматы с Терезой Дульской. Шахматные фигуры

изображают русских и шведов. Дульская проиграла — начинается новая партия.

Она прерывается появлением придворного, докладывающего, что короля хочет видеть по важному делу русский священник. Карл раздосадован, что мешают игре, но все же приказывает ввести посетителя. Поп, видимо, пьян, он передает Карлу привет от «брата-царя Петра» и несет какую-то чепуху. Разгневанный Карл предлагает ему выйти вон. Униженно поклонившись в ноги, поп подымается — и Карл не верит глазам: длинные волосы и борода попа исчезли. Карл, приглядевшись, хохочет: он узнал своего доверенного агента Сильверсвана.

Сильверсван только что вернулся с Украины. Он докладывает, что у казаков, готовящихся к борьбе с Петром, теперь новый фаворит — некий Мазепа. Дульская взволнована, она вмешивается в разговор. Карл видит, что она знает Мазепу, он ценит ее мнение о людях. Он спрашивает ее: заслуживает ли доверия этот человек? Дульская не колеблясь отвечает: «Да».

\* \* \*

Тот же ответ мы слышим из уст другой женщины — княжны Марии Кочубей. Это — явно счастливый эпилог романа между ней и Мазепой. Но Мария заставляет Мазепу еще раз поклясться, что между ним и Терезой Дульской — все кончено.

Это — последнее свидание Марии и Мазепы в охотничьем доме: завтра оба уезжают в Полтаву, там предстоят выборы гетмана и перед выборами — совещание украинских патриотов. Мазепа взволнован предстоящей встречей с Кочубеем: Кочубей несомненно будет выбран гетманом — захочет ли будущий гетман отдать ему свою дочь? Мария успокаивает Мазепу: отец так любит ее, она не видит никаких причин для отказа.

\* \* \*

Летнее утро. Церковный звон.

В Полтавском соборе кончается праздничная служба. Впереди одетых в парадные кунтуши казаков и нарядных украинских девушек — Мария рядом с отцом, Кочубеем. Поцеловав распятие в руках священника, казаки проходят мимо Марии и невольно заглядываются на нее. Старик-князь доволен, горд дочерью. Когда мимо него проходит Мазепа, Кочубей останавливает его, ласково треплет по плечу: «Знаю, знаю, она мне все сказала. Рад...»



Мазепа, счастливый, идет сквозь толпу. Его пробуждает какой-то шепот кругом, переходящий в грозный гул. Он невольно оглядывается и видит на амвоне — московского комиссара Шеппа. От имени царя Петра Шепп хочет рекомендовать кандидата в гетманы, но негодующий ропот толпы, крики — не дают ему кончить. Рядом с Шеппом появляется взволнованный Кочубей. Он предлагает выслушать московского комиссара, его властный голос действует на толпу, толпа затихает. Шепп снова начинает говорить и называет желательного Москве кандидата: Кочубея. Один из заговорщиков увлекает за собой Мазепу к скрытой за колоннами двери вниз.

Внизу в склепе, где погребены славные гетманы Украины, происходит последнее перед выборами совещание патриотов. Они возмущены Кочубеем: чтобы добиться гетманства — он готов на все. Спорить долго некогда: сейчас сюда явится Кочубей. Генеральный писарь Орлик предлагает проводить другого кандидата — Мазепу. Большая часть согласна. Группа сторонников Харцыза колеблется, но, к общему удивлению, Харцыз тоже поддерживает кандидатуру Мазепы. Еще больше удивлены все решительным отказом Мазепы. Не объяснив даже причин своего отказа, он совершенно подавленный покидает собрание. Харцыз ядовито замечает, что Мазепа не хочет ссориться с будущим тестем, и предлагает не считаться с его отказом. Это принимается.

\* \* \*

На лугу — гулянье, ярмарка, качели. В палатках — бойко торгуют водкой шинкарки. От выпитой водки еще страстнее спорят казаки о том, кого выбирать: царского ставленника Кочубея — или Мазепу? Мелькают знакомые лица заговорщиков, агитирующих за Мазепу.

Группа казаков вокруг старика Петро: аккомпанируя себе на бандуре, он кончает петь патриотическую песню о свободной Украине. На суровых лицах казаков — слезы. Молчание.

— А знаете, кто сочинил эту песню? — спрашивает Петро и отвечает: — Мазепа.

Из окружающей толпы слышен голос:

— Ложь, не он! — И голос этот начинает всячески поносить Мазепу.

На этого человека кидаются, вытаскивают его на середину, кричат, что это агент Москвы, над ним уже подняты кула-

ки. Старик Петро, разинув рот, смотрит на него: перед ним... Мазепа!

Расправа с «агентом Москвы» забыта: слышен колокол, сзывающий казаков на выборы. Все бегут, бросая девушек, недопитые стаканы...

\* \* \*

Выборы гетмана. Когда выкрикивают имя Мазепы, он встает и отказывается. Слышны крики: «Почему?» — требования объяснить причины отказа. Мазепа заявляет, что причины — личные. Один из заговорщиков, старый запорожец Гордеенко, ставит вопрос ребром: что ж, значит, какие-то шкурные интересы для Мазепы важнее, чем воля народа, чем воля Украины?

— Посмей только, собачий сын, сказать, что это так! — кричит запорожец.

Бледный как смерть Мазепа молчит.

— Он согласен! — обращается к толпе запорожец.

Рев толпы приветствует это заявление...

Мазепа выбран гетманом. Уже несут булаву и бунчук — знаки гетманского сана. Их должен вручить вновь избранному — старейший в собрании войсковой судья — Кочубей. Он отлично владеет собой, он подходит к Мазепе, улыбаясь, обнимает его. Мазепа, которому все время было страшно взглянуть на своего соперника и отца его любимой Марии, видит приветливо улыбающееся лицо старого князя — и расцветает. Он горячо уверяет князя, что он сделал все, чтобы не быть выбранным. Кочубей перебивает его приглашением отобедать сегодня у него.

\* \* \*

Вечером на площади — гулянье, пальба, фейерверк: Полтава празднует выборы нового гетмана.

Через толпу проходит переодетый и загримированный хромым казаком агент Карла XII — Сильверсван. Он спрашивает, где он мог бы найти нового гетмана, и получает ответ, что Мазепа пирует у Кочубея. Сильверсван идет туда.

Там в передней он встречает Харцыза и просит на минуту вызвать к нему пана гетмана. На вопрос Харцыза, по какому делу, Сильверсван с невинным видом объясняет, что ему нужно только вручить Мазепе письмо от дамы. Харцыз уходит, пообещав доложить Мазепе.



Но вскоре он возвращается с двумя казаками. Казаки хватают Сильверсвана, затыкают ему рот, связывают, отбирают у него письмо и куда-то уводят. Письмом завладевает Харцыз. Кочубей сверху уже зовет его: пора садиться за стол.

За обедом — Марии нет. Кочубей просит от ее имени извинения: она нездорова, но это не должно смущать дорогих гостей. Князь устроил этот обед, чтобы приветствовать нового гетмана и одновременно выпить за здоровье жениха своей дочери.

Взволнованный и растроганный Мазепа встает... и видит, что на другом конце стола также встает, насмешливо улыбаясь, Харцыз. Кочубей показывает на Харцыза: вот жених Марии. Теперь Мазепе ясно, что весь этот обед — жестокая месть князя Кочубея. Присутствующие за обедом не понимают разыгравшейся на их глазах драмы, не понимают, почему Мазепа внезапно покидает обед...

Дома Мазепа застаёт ожидающего его старика Петро с запиской от Марии. Мария — в отчаянии. Она больше винит в происшедшем Харцыза, чем отца, она понимает, что отцу трудно простить Мазепе его победу на выборах. Она умоляет Мазепу спасти ее от Харцыза.

Мазепа решает похитить Марию с помощью Петро и немедленно обвенчаться с ней. Времени терять нельзя. Пирушка у Кочубея, вероятно, затянется, все будут пьяны, надо это использовать. В назначенный час Мария должна выйти к садовой калитке, где Мазепа будет ждать ее с лошадьми.

\* \* \*

В доме у Кочубея действительно все пьяны — кроме самого хозяина и Харцыза.

Они читают письмо, взятое у Сильверсвана. Письмо — от Терезы Дульской. Она напоминает Мазепе о той страшной ночи, которая разлучила их, она пишет, что Мазепа может во всем положиться на человека, который вручит ему письмо и передаст остальное на словах.

Харцыз предлагает князю сейчас же пойти в подвал, где заперт Сильверсван, и допросить его. Но Кочубей откладывает этот допрос до завтра: пока ему довольно и письма Дульской. Старик-князь искренно любит Марию, его мучает то, что он заставил страдать ее, но отдать ее врагу Мазепе — он не в силах. Теперь у него в руках есть способ излечить ее от любви к Мазепе. И с письмом Дульской князь идет к дочери.

Петро уже успел предупредить Марию. Мария уже одета, она с лихорадочной поспешностью собирает свои любимые вещи, чтобы взять их с собой. Она едва успевает спрятать это, когда в дверь к ней стучит отец.

Кочубей рад видеть, что настроение Марии изменилось: она, очевидно, поняла, что он, отец, желает ей только добра. Он был прав, когда хотел избавить ее от этого низкого интригана и негодяя Мазепы: он недостойн Марии — пусть она прочтет это письмо и сама убедится в этом.

Мария читает письмо. Гордость помогает ей овладеть собою. Она благодарит отца, она теперь признает, что он был прав...

Колокол в соборе отбивает час, назначенный для бегства Марии. Она замолкает, бледнеет. Встревоженный отец бросается к ней, но она уже снова взяла себя в руки, она улыбается. Вместе с отцом она спускается вниз к гостям. Там она жадно выпивает один бокал вина и другой — к восторгу гостей...

В это время Мазепа с лошадьми уже ждет ее у садовой калитки. Назначенный час давно прошел, а Марии все нет. Мазепа встревожен, но он еще надеется: просто что-нибудь задержало ее...

Гости требуют, чтобы Мария танцевала. Она выпивает еще вина — и танцует с отчаянием, с исступлением, как будто желая в этом неистовом танце закружиться, забыть свои муки.

Старик Петро, не дождавшись княжны в саду, ищет ее по всем комнатам — и наконец попадает в зал, где видит танец Марии. Он остолбенел от этого зрелища, он ничего не понимает. Он бежит сообщить об этом Мазепе.

Мазепа не верит: не может быть, Мария — не из таких, которые изменяют. Он останется ждать ее здесь, она придет...

Но вот уже светает, а ее все нет. В отчаянии Мазепа садится на коня, приказывает слуге сесть на другого, приготовленного для Марии, и уезжает.

\* \* \*

На рассвете Харцыз допрашивает Сильверсвана. Но тот разыгрывает дурачка, он издевается над допрашивающим, Харцызу ничего не удастся добиться от него. Сильверсван не расстается с палкой, он притворяется хромым. Взбешенный Харцыз выхватывает у него палку и замахивается на него. Сильверсван уклоняется от удара, Харцыз попадает по столу,



палка переламывается. Внутри ее оказывается документ: изложение условий, на которых Карл XII предлагает поддержать восстание Украины против Петра.

Харцыз в восторге: теперь господин гетман Мазепа — у него в руках. Сегодня же об этом узнает московский комиссар, а там уж царь Петр разделается с Мазепой! Харцыз насмешливо благодарит Сильверсвана за услугу.

На часах у входа в подвал стоит теперь старик Петро. Он слышит все это. Он с нетерпением ждет, когда его сменят. И как только является смена — он бежит куда-то.

Харцыз — у князя Кочубея. Он убеждает князя подписать уже заготовленный донос на Мазепу. Князь колеблется: этим доносом будет выдан не только Мазепа, но и другие заговорщики. Харцыз пускает в ход все аргументы, чтобы убедить князя. Он сообщает князю, что именно эти заговорщики организовали позорный провал князя на выборах. А Мазепа теперь после отказа князя выдать за него дочь будет мстить беспощадно. Выбора нет: или погубить его — или погибнуть самим. Князь подписывает донос...

Запыхавшийся старик Петро докладывает Мазепе о готовящемся доносе. Мазепа тотчас же посылает нескольких верных казаков из числа заговорщиков следить за домом, где живет московский комиссар Шепп. У входа в дом они арестовывают Харцыза. При аресте Харцыз пытается изорвать какую-то бумагу, но это ему не удастся. Бумага — донос Кочубея царю Петру на Мазепу и других заговорщиков — в их руках. Харцыз уведен в тюрьму.

У гетмана Мазепы — экстренное собрание заговорщиков-патриотов. Мазепа еле владеет собою, в его душе — буря. Доказательства измены Кочубея делу освобождения Украины — налицо. Но этот изменник и предатель — отец Марии...

Мазепа просит у товарищей времени на размышление, но те протестуют: медлить нельзя, то, что Харцыз не вернулся, — откроет Кочубею все карты, он может бежать и предать их. Мазепа понимает, что они правы, и отдает приказ арестовать Кочубея.

Это — уже начало открытой борьбы с Москвой. Теперь все поставлено на карту. Нужно спешить. И Мазепа тотчас же садится диктовать письмо шведскому королю. Заговорщики облегченно вздыхают: слава Богу, Мазепа взялся за ум, перед ними — снова гетман...

Приказы гетмана о тайной мобилизации казачьих полков вручают гонцам, гонцы пускаются в путь.

В приемной у Мазепы — шум, голоса, кого-то не хотят допустить к нему. Он, остановившись на полуслове, в ужасе прислушивается: ему слышится голос Марии.

Он не ошибся: это — она. Сломив свою гордость, она явилась просить у гетмана освободить немедленно ее отца. Мазепа, боясь взглянуть на нее, чтобы не потерять твердость, отвечает отказом. Вне себя Мария кричит, что отец ее был прав, она осыпает Мазепу упреками в бесчеловечной жестокости, оскорблениями. Мазепа молчит. Мария заявляет, что она уходит — навсегда. Когда она скрывается за дверью, не выдержав, Мазепа кидается следом за ней. Старый суровый запорожец грубо хватается за него, ведет, сажает на гетманское кресло со словами:

— Ты — гетман. Украина ждет твоих приказов. Диктуй...

Пауза. Взяв себя в руки, Мазепа продолжает диктовать приказ: «В ту ночь, когда загорятся костры на степных курганах...»

\* \* \*

Ночь. В степи на вершине кургана горит костер. В разных местах на горизонте — тоже видны костры.

И пылает камин в комнате Марии в полтавском доме Кочубеев. Здесь все разбросано, как бывает перед отъездом: Мария уезжает в охотничий дом Кочубеев; там безопасней переждать тревожное время войны. В ее руках — записка Мазепы, предупреждающая, что он будет ждать ее с лошадьми у садовой калитки. Мария с горечью перечитывает записку и бросает в огонь. Теперь — последнее воспоминание о их любви: листок бумаги с текстом любовной песни, которую Мазепа пел там, в охотничьем домике. Мгновение Мария колеблется, затем, быстро скомкав драгоценный листок, бросает его в огонь...

И еще костер: он разложен на каменном полу одного из московских соборов. Священники в траурном облачении несут к костру чучело, изображающее Мазепу, и провозглашают ему анафему. Хор подхватывает: «Анафема!»

На площади перед домом Кочубеев — движение: с грохотом везут пушки, едет обоз, с телеги сваливают посередине площади какие-то доски.

В темноте возле дома, вглядываясь в мелькающую на занавесках тень Марии, бродит Мазепа, с ним — старик Петро.



Завтра утром Мазепа выступает с войсками. Он пришел, чтобы увидеть Марию, может быть, последний раз в жизни, он жаждет этой встречи и страшится ее. Старик Петро торопит его — и Мазепа наконец решается войти в дом.

Дверь не заперта, слуги уже разбежались. Мазепа появляется перед Марией совершенно неожиданно. Сперва она требует, чтобы он немедленно ушел, но затем вглядывается в его измученное до неузнаваемости изменившееся лицо — и смягчается, соглашается выслушать его.

В страстных, лихорадочно-быстрых словах Мазепа закликает ее не покидать его в эти решительные, может быть последние дни его жизни. Ему страшно оставить ее одну — и самому остаться без нее. Он умоляет ее сопровождать его в походе, и если ему суждено умереть — для него будет счастьем умереть на ее руках. Мария захвачена горячностью его слов, кажется, — она уже готова забыть все и следовать за ним, но в этот момент ее внимание привлекает какой-то страшный стук за окнами на площади. Она бросается к окну — и в свете начинающегося утра видит силуэт воздвигаемого на площади эшафота. Ей все ясно: это — приготовления к казни ее отца...

В комнату входит Петро: он торопит Мазепу, пора кончать, его уж всюду ищут. Мария ставит Мазепе условие: она будет сопровождать его в походе, если он сделает так, что этой ужасной казни не будет. Мазепа в присутствии Марии приказывает Петро исполнить ее желание любой ценой, во что бы то ни стало — и дает ему за своей подписью пропуск в тюрьму. Мария и Мазепа расстаются до утра. Мария явится в назначенное место, переодетая в мужской костюм.

Утро. У ворот тюрьмы — толпа, собравшаяся смотреть, как повезут осужденных на казнь. В толпе — переодетая в мужской костюм Мария. В толпе — ропот: назначенный час уже прошел, в чем дело? Стучат в ворота. Выходит смущенный начальник тюрьмы и объявляет, что казнь не состоится. Мария не помнит себя от счастья, она, к удивлению присутствующих, кричит: «Да здравствует гетман Мазепа!» Недовольная толпа окружает начальника тюрьмы и требует объяснений. Начальник тюрьмы сначала отказывается, затем, испуганный все нарастающим возмущением толпы, объясняет: ночью с пропуском от гетмана к осужденным явился старик-казак, а когда он ушел — Кочубей и Харцыз найдены были в своих камерах убитыми...

\* \* \*

Мария — снова в охотничьем доме. Она — в траурном платье. С ней — старуха, жена Петро.

Сумерки. Мария спускается к реке, находит скелет лошади, когда-то привезшей сюда Мазепу. Издали слышны редкие пушечные выстрелы. Мария — в тоске, в тревоге. Из Полтавы уже давно должен был вернуться посланный туда мальчик, сын Петро, но его все еще нет. Боже мой, когда же он наконец вернется? Что там происходит?

\* \* \*

Лагерь союзников — короля Карла и Мазепы. В палатке короля Карла — ужин. Не переставая, шутит весельчак Сильверсван. Лихорадочно возбужден перед завтрашним боем Карл. Один Мазепа угрюм и молчалив. Он оживляется только с появлением старика Петро, докладывающего, что лошадь подана. В ответ на вопрос короля Карла Мазепа объясняет, что он хочет произвести разведку в виднеющемся неподалеку лесу: там начинаются владения покойного Кочубея. Все отговаривают Мазепу от этой рискованной затеи. Король Карл, чтобы удержать его, грозит, что не отпустит его одного: он поедет с ним. Мазепа упрямо стоит на своем. Карл уже из самолюбия не хочет отступить и едет с Мазепой. Он берет с собой только Сильверсвана, запретив остальным сопровождать его.

Осторожно пробираются всадники в ночном лесу. Слышен отдаленный волчий вой. Спускаются в темный овраг: там — скрыт русский отряд. Схватка, выстрелы. Король Карл ранен в ногу, у Мазепы бежит кровь из головы. Старик Петро и Сильверсван вызываются прикрыть их отступление. Они отстреливаются до последнего патрона и умирают за своих вождей, но Мазепа и Карл спасены, они уже в лагере.

В лагере ночью распространяется слух, что король и гетман ранены. Это не предвещает ничего доброго для завтрашней битвы.

\* \* \*

Охотничий дом. Утро. Издали слышен глухой непрерывный вой пушек.

Мальчик — сын Петро — приезжает из города со страшными новостями: король Карл и гетман тяжело ранены ночью.



Это известие заставляет Марию забыть и простить Мазепе все: она решает немедленно же отправиться, чтобы разыскать раненого Мазепу. Мария выходит уже переодетая в мужское платье, мальчик вызывается ехать с нею.

Стоят шеренги суровых бойцов — гвардии короля Карла. Перед шеренгами проносят в кресле раненого короля Карла. Он пытается ободрить солдат, начинает речь, но от боли тотчас же обрывает ее — и слабым движением руки дает знак солдатам идти. Солдаты угрюмо идут.

Схватка казачьей и русской конницы. Мазепа с перевязанной головой без шапки бьется с исступленным отчаянием, как будто ища смерти. Казаки сломлены, поворачивают назад. Мазепа пытается остановить их, стреляет в них, но лавина бегущих увлекает его с собой...

Близко к вечеру. Бой уже кончился. Полтава занята русскими. Мария в окрестностях города задержана русским патрулем. Молодой офицер — почти мальчик — обыскивает пленного — а может быть, и разведчика. Он невероятно сконфужен, когда обнаруживается, что пленный — девушка. Мария заявляет, что она — дочь князя Кочубея. Офицер решает вести ее к царю Петру.

В зале полтавского дома Кочубеев — полное освещение, торжественная музыка: царь Петр празднует там победу. Он счастлив, он сияет. За столом среди русских генералов, любимцев царя, — на почетных местах пленные шведские генералы. Петр жалеет об одном: что среди гостей он не видит «своего возлюбленного кузена» Карла — но, может быть, его еще догонят и приведут сюда? Царь поднимает бокал за Карла и за своих учителей — шведов.

Ординарец что-то шепчет Петру. Петр выходит в соседнюю комнату. Перед ним — Мария.

Когда Петр узнает, что перед ним дочь его верного слуги Кочубея, — он приглашает ее к столу. Но Мария отказывается. Она просит царя только об одной милости: не задерживать ее и дать ей свободный пропуск через расположение русских войск. Царь охотно удовлетворяет ее просьбу.

\* \* \*

Ночь. В степи еле плетется отряд русской конницы, измученный преследованием уже далеко ушедшего неприятеля.

Отряд догоняет Мария. Проверяют ее пропуск и предупреждают, что, если она поедет дальше, она рискует попасть в лапы казаков или шведов. Мария едет вперед, все ускоряя бег своего коня.

Рассвет. На мосту через реку — толпа, крик, ругань: идет переправа жалких остатков отступающих казаков. Группа казаков пытается спустить по крутому берегу пушку. Постромки обрываются, пушка летит в воду. Казаки равнодушно сплевывают: все равно — все пропало...

На другом берегу — в своей палатке с седлом под обвязанной головой лежит Мазепа. Ему не до сна. Возле него, ни на минуту не спуская с него глаз, следя за каждым его движением, сидит старый запорожец Гордеенко. На коленях у него пистолет Мазепы. Мазепа просит отдать ему пистолет. Запорожец грубо отказывает: «Зачем? Чтобы ты опять пытался стрелять в себя? Не дам!»

Входит казак и докладывает, что тут двое хотят видеть гетмана. Мазепа — угрюмо: «Гони их вон...» Но Гордеенко, не обращая на него внимания, приказывает привести этих двоих сюда.

Казак, оставив мальчика снаружи, вводит в палатку Марию, по-прежнему одетую в мужской костюм. Гордеенко не узнает ее. Мазепа вскакивает, как подброшенный пружиной, и, онемев от изумления, смотрит на нее. Ему стыдно при старом запорожце кинуться к ней, обнять ее. Он, не спуская с нее глаз, приказывает Гордеенко: «Выйди отсюда!» Гордеенко упрямо сидит: «Не уйду. Ты опять выкинешь какой-нибудь фокус». Мазепа в ярости выхватывает у него пистолет и прицеливается: «Уходи сейчас же! Вот крест святой — выстрелю!» Гордеенко пятится, выходит.

В палатке — чуть слышный шепот. Гордеенко неспокоен, он боится за гетмана. Он чуть приоткрывает входную завесу палатки, смотрит.

Вдруг оборачивается с вытаращенными от изумления глазами, мгновение стоит так. Потом, хлопнув себя по бедрам, начинает неистово, задыхаясь и кашляя, хохотать. Снова заглядывает — и хохочет до слез, выкрикивая: «Ах, черт эдакий! Ах, собачий сын!»

*Париж, 15.I.1936*



# ЧИНГИЗ-ХАН

Весною в степи происходит курултай — это одновременно парламент, ярмарка и состязания монгольских батыров-рыцарей. Среди других — молодой Темучин, пока еще захудалый, небогатый монгольский князь, но он уже — победитель в нескольких состязаниях, он — любимец присутствующей на играх публики.

У Чингиза есть невеста Бортэ, но он никогда не видал ее: ее отец и отец Чингиза обручили их, когда жених и невеста были еще маленькими детьми. Алтан-хан присутствует на курултае вместе с дочерью. Темучин всюду слышит толки о ее красоте, но до него доходит также слух, что у Бортэ уже есть избранник сердца — Уркур.

Темучин видит великолепного коня с знакомым ему тавром Алтана и на нем красивого ловкого юношу, он догадывается, что это и есть его соперник Уркур. На нем сосредоточивается вся ненависть Чингиза, он хочет схватиться с Уркуром, победить его на глазах у Бортэ. Чингиз знает, что она должна быть в рядах зрителей.

Во время киргизской байги — скачек с живым бараном — Чингизу удастся выбить противника из седла. Но юноша крепко прижимает к груди окровавленную ногу барана. Чингиз, наступив на побежденного коленом, рванул его кафтан... и увидел девичьи груди. Он на мгновение растерялся. Девушка воспользовалась этим, чтобы вскочить на коня и умчаться с ногой барана. Чингиз побежден, и его победительницей оказывается Бортэ: она решила заменить Уркура, сломавшего руку до начала состязаний.

Так происходит первая встреча Чингиза с Бортэ. Он еще сам не знает, что загорелось в его сердце по отношению к этой девушке: ненависть — или любовь. Во всяком случае он напоминает Алтан-хану о своих правах на Бортэ. Алтан-хан признает эти права. Начинается день, когда Бортэ с своим приданным, конями, слугами поставит свою юрту рядом с юртой Чингиза.

Этот день наступил. Чингиз в своей юрте лежит, нетерпеливо ожидая прихода Бортэ. Наконец входная завеса приоткрывается — но вместо Бортэ в юрту вскакивают несколько вооруженных. Захваченный врасплох Чингиз схвачен, на ноги ему набиты колодки. В нападающих он узнает меркитов, не-

когда убивших его отца в силу старой кровной вражды. Справившись с Чингизом, напавшие отправляются в юрту его невесты и связывают ее. Чингизу удастся колодкой оглушить приставленного к нему часового и выбраться из юрты. Его бегство скоро обнаруживается, его ищут.

С своей колодкой убежать далеко он не мог. Он добрался до реки и погрузился в воду с головой, дыша через тростинку. Преследователи озадачены бесследным исчезновением Чингиза. Они уверены, что он должен быть где-то здесь, и остаются до утра, чтобы продолжать поиски.

Кривой кузнец Белгутай, вздумавший удить рыбу, замечает странное движение тростинки, выдергивает ее. Чингиз, чтобы не захлебнуться, вынужден подняться на поверхность. Кузнец, восхищавшийся подвигами Чингиза на состязаниях, укрывает его у себя, положив в телегу с шерстью. Утром во время тщательного обыска меркиты подходят к телеге. Хозяин телеги спокойно замечает, что в такую жару никто не мог бы улежать под шерстью. Это замечание спасает Чингиза, преследователи проходят мимо телеги — и скоро удаляются, убедившись в бесполезности дальнейших поисков. Они уводят с собой Бортэ.

Чингиз обращается за помощью к отцу Бортэ Алтану, но хитрый старик под разными предлогами отказывается помочь Чингизу: он вовсе не хочет, чтобы его дочь стала женой Чингиза, все состояние которого измеряется двумя десятками коней и слуг.

Шаман Кокчу, старый друг покойного отца Чингиза, открывает ему, что перед смертью отец Чингиза зарыл в горах клад, завещав воспользоваться им только в случае крайности. Чингиз откапывает клад, теперь у него достаточно денег, чтобы собрать отряд для освобождения похищенной Бортэ.

Уже зимою Чингиз возвращается к себе с отбитой у похитителей Бортэ. Бортэ — теперь в его власти, он торжествует победу над ней. Сегодня наконец она станет его женой. Но Бортэ со злорадством сообщает ему, что у нее будет ребенок от другого. Чингиз с трудом овладевает охватившим его бешенством. Бортэ ждет наутро смерти, позора.

К ее изумлению, Чингиз объявляет будущего ребенка своим. Этот акт благородства — победа Чингиза в его борьбе с Бортэ, она чувствует это — и ее ненависть к Чингизу становится еще острее. Борьба между ними продолжается. В ответ



на высокомерное замечание Бортэ: «Кто ты — и кто я?» — он отвечает:

— Ты еще не знаешь, кто я.

Могущественный монгольский суверен Ван-хан предпринимает поход на восставших против его власти вассалов. По обычаю перед походом он обращается за советом к известному по всей Монголии шаману Кокчу.

Ночью у костра под жуткие звуки священного бубна шаман вертится в неистовом ритуальном танце, пока на него не находит «Великий Дух». В экстазе он предсказывает Ван-хану победу, он советует ему отдать часть войск под начальство молодого батыра Чингиза.

Бортэ — одна, Чингиз уже давно в походе с войсками Ван-хана. Бортэ живет под неусыпным надзором кузнеца Белгутая. Она ненавидит его как тюремщика, хотя он, по приказу Чингиза, униженно почтителен с нею, как раб, и, кажется, ни в чем не препятствует ей. К ее услугам великолепные яства, слуги, ее развлекают музыканты.

Бортэ ждет известий от Уркура. Но проходят все условленные сроки — Уркура нет. Гордая Бортэ решает, что он забыл ее, она не хочет больше слышать его имени.

Бортэ не знает, что ночью Уркур пытался проникнуть к ней, но был замечен стражей Белгутая. Уркур пытался бежать, был ранен стрелой в спину, и теперь Белгутай держит его под охраной в надежном месте.

Эпизод боя войск Ван-хана, предводительствуемых Чингизом. Чингиз ранен.

У Бортэ — уже ребенок, для всех — это сын Чингиза. Бортэ замечает подавленное настроение Белгутая и хитростью добивается от него признания, что прибыл гонец от Чингиза с дурными известиями: Ван-хан убит в бою, Чингиз ранен и жив ли он теперь — неизвестно: от места боя сюда — половина луны пути, да еще на несколько дней гонец был задержан в плену разбойниками. Бортэ настаивает, что на случай смерти Чингиза нужно скрыть в более надежном месте его единственного сына; она хочет, чтобы Белгутай доставил ее к отцу. Белгутай колеблется, он откладывает решение до завтра: завтра должен прибыть новый гонец.

Наутро Бортэ, выйдя из юрты, не верит глазам: вместо скромного становища в несколько юрт среди степи — перед нею знамена, бунчуки, юрты, кони, войска... Оказывается,

ночью прибыл ее муж и ее враг — Темучин. Но он уже не Темучин, он Чингиз-хан, император, избранный на курултае после смерти Ван-хана, он любимец армии, одержавшей под его руководством блестящие победы и вернувшейся с богатой добычей.

Под пологом огромной палатки, вмещающей не одну сотню человек, Чингиз-хан предстает перед Бортэ в полной славе во время приема послов. Он предлагает Бортэ занять место рядом с ним, перед ней все склоняются как перед супругой императора. Чингиз весел, шутлив. Он еще...

\* \* \*

Появляется Темучин и говорит, что он подчиняется голосу Бога и народа. Его приветствуют клики:

— Да здравствует Чингиз-хан!

Хитрый китаец замечает:

— Неизвестно: Чингиз ли повинуется Богу — или Бог Чингизу...

Перед своим будущим супругом склоняется принцесса Есучен. Она красива, но есть что-то странное в ее движениях, в ее неподвижном лице. Чингизу сейчас не до того, чтобы разгадывать ее тайну: до начала новых походов он дает отдых войскам и себе. Он стремится домой, к Бортэ. Он выезжает туда немедленно с несколькими слугами; двор, свита, Есучен — приедут на день позже.

Когда Бортэ докладывают, что приехал Чингиз-хан, она еще не понимает, кто это. Она взволнована неожиданным нарушением однообразия своей жизни, она наряжается, прихорашивается. Как это — Чингиз-хан? Перед нею — прежний Темучин, так же просто одетый, только постаревший. Она жестоко говорит это ему в лицо, она издевается: как бы он ни менял свое имя — это ему не поможет. Она кличет сына — это уже подросший мальчик.

— Похож? — спрашивает она мужа.

Чингиз вглядывается — и видит на щеке у мальчика знакомое ему родимое пятно...

\* \* \*

Появляется Темучин, он заявляет, что подчиняется голосу Бога и народа. Хитрый китаец-посол замечает:

— Неизвестно: Чингиз ли повинуется Богу — или Бог Чингизу.



Краткое слово Темучина-Чингиза покрывается кликами:  
— Да здравствует Чингиз-хан!

Но где же побежденный противник Чамука? Его нет, он исчез...

Караван Чингиз-хана подъезжает к его старому становищу, где живет Бортэ. С холма Чингиз уже видит свои юрты, но отсюда ему становится видно, что его догоняет другой караван: это едет дочь Ван-хана Есучен. Послав домой гонца, Чингиз-хан приказывает приготовить юрту здесь для Есучен.

В становище Темучина Бортэ и кузнец, каждый по-своему, взволнованы известием о его прибытии. Тем временем происходит встреча Чингиза и Есучен. Есучен красива, но есть что-то странное в ее движениях, в ее неподвижном лице, чего еще пока не понимает Чингиз. Оставив Есучен, ее и свою свиту за холмом, Чингиз торопится в свое старое становище, он жаждет скорее увидеть Бортэ.

Чингиз приезжает туда один просто одетый: это прежний Темучин, только постаревший...

<1936>

## ДОБРЫНЯ

### КАРТИНА ПЕРВАЯ

Пещера Змея Горыныча. На солнце перед пещерой, чуть посвистывая, вьются, пляшут Змееныши. Самого Змея еще не видно: только слышно его мерное, тяжкое дыханье. Вдруг Змееныши прячутся: появляется Добрыня, он трубит в рог, вызывает Змея на бой, но Змей не слышит, спит — только чуть пошевелился хвост, высунутый из пещеры.

Чтобы подойти к пещере, Добрыне нужно по бревну перейти через овраг. Добрыня идет к оврагу и видит, что с противоположной стороны приближается к бревну какой-то другой молодой богатырь. Они встречаются на середине бревна, ни один не хочет уступить дорогу. Возникает ссора, каждый отбегает на свою сторону, они готовятся к схватке. Добрыня одним прыжком перелетает через овраг, кидается на противника — и вот уже молодой богатырь лежит под ним. Добрыня вытащил нож, вспарывает кольчугу побежденного. Левой ру-

кой раздвигая кольчугу на груди лежащего, правой Добрыня уже заносит нож над ним — и вдруг нож выпадает из его руки: Добрыня увидел под кольчугой девичьи груди... Молодой богатырь оказался Настасьей Микуличной — русской валькирией. В любовном бою — уже она оказывается победительницей. Добрыня рад бы не выпустить ее из объятий, но сначала нужно покончить с Змеем, — и, обменявшись с Настасьей Микуличной кольцами, Добрыня уговаривает ее, теперь уже свою невесту, уйти. Она не хочет покинуть Добрыню в опасности и соглашается уйти только тогда, когда появляется Алеша Попович. Алеша загляделся на красавицу-поляницу, он колеблется — то бросится следом за ней, то снова к Добрыне. Но Добрыня сурово оглянулся на него — и Алеша следом за ним, сзади, идет к пещере Змея.

У входа в пещеру снова затрубил Добрыня. Змей проснулся, вздохнул — пролетел вихрь, посыпались листья. Зашевелился хвост, зарычал Змей из пещеры таким страшным рыком, что Добрыня вздрогнул, медный шишак свалился у него с головы. Перепуганный Алеша, подхватив упавший шишак Добрыни, пополз назад на карачках, а потом вскочил — и в два прыжка исчез. Добрыня, не оглядываясь, идет вперед. Навстречу ему пышет из пещеры огненное дыхание Змея, темнеет, в темноте снова слышен грозный змеиный рык и рог Добрыни...

## КАРТИНА ВТОРАЯ

В тереме — мать Добрыни, его невеста Настасья и девушки. Вбегает Алеша Попович и сообщает, что Добрыня погиб в бою со Змеем Горынычем: вот и шишак убитого Добрыни. Молодая невеста-вдова в горе обнимает, целует шишак. Ее утешает мать Добрыни, девушки-подруги, Алеша Попович: он предлагает Настасье выйти за него замуж, он обнимает ее. Настасья Микулична возмущена, отталкивает его, хватая со стены меч Добрыни, гонится с мечом за Алешей. Алешу спасает появление князя Владимира с княгиней и свитой. Князь Владимир берет сторону Алеши Поповича и приказывает Настасье выйти замуж за Алешу, угрожая ей жестоким наказанием, если она не послушается.

Настасья вынуждена подчиниться княжеской воле. Мать Добрыни, еле сдерживая слезы, обносит гостей вином. Начи-



наются приготовления к венцу, под печальные свадебные мотивы девушки расплетают косу Настасье. Она мрачнее тучи. Жених Алеша, князь и остальные — веселы: девичьи слезы — что вода, стерпится — слюбится... Продолжаются свадебные обряды.

Снаружи, за окном, показывается чье-то вглядывающееся лицо. Удар — и окно разлетается вдребезги. Все остановилось. Расталкивая гостей так, что они валятся на пол, входит Скоморох. Увидел князя, остановился. Князь рассержен дерзостью Скомороха, но Скоморох кланяется и просит разрешения потешить гостей. Князь разрешает.

Скоморох, подыгрывая себе на гуслях и подтанцовывая, начинает мимический рассказ о встрече Добрыни и Настасьи, о их борьбе, закончившейся объятьями. Настасья встрепелась, но еще не понимает, что это значит. Скомороху князь посылает чашу вина, но Скоморох, отхлебнув, просит чашника отнести вино Настасье — и незаметно бросает что-то в чашу. Настасья выпивает чашу до дна — и вдруг увидела что-то на дне, вскочила. Стоит секунду — и пускается в неистовый пляс. Все изумленно смотрят на нее: что с ней? сошла с ума? А она, перескочив через стол, подбегает к Скомороху, высоко подняв в руке кольцо: это кольцо Добрыни! Скоморох срывает с себя бороду — и все узнают Добрыню, он уже обнял и прижал к себе невесту. Он сейчас же оставляет ее, чтобы догнать Алешу, но Алеша уже уполз на карачках. Махнув рукой, Добрыня ведет невесту, чтобы сесть с нею рядом, и начинается настоящее свадебное веселье...

\* \* \*

Добрыня встретил поляницу Настасью, одетую в богатырский костюм, на узком мосту; кому дорогу уступать?

Добрынин заказ жене: покуда не привезут ей его креста с шеи. А забыл — и с Алешей обменялся крестами...

Добрыня-«скоморох» изобразил их встречу, но она не поняла. Тогда — чаша с кольцом. Она «скочила через золот стол», она пустилась в пляс... Владимир удивлен, и Алеша, и все. А она подбежала к «скомороху» — обняла: «Это муж мой!» Алеша по полу заползал, под лавку залез...

<1932–1933>

# СИМФОНИЯ БОРОДИНА

1. Марш. Шум толпы и волнение (может быть скачка). Нарастающее движение с остановками, запинками (схватка?). Очень нежная женская ария. Заканчивается появлением басовых, мужских нот.

2. Скерцо. Одна повторяющаяся нота в дисканте (как в «Erlkönig»<sup>1</sup>).

Трио — контрастное, жалобная, женская, лирическая ария. И лирический танец девушек (одевание невесты к свадьбе с нелюбимым?). Переходит в басовые ноты, сопровождающиеся той же повторной нотой в дисканте. Возврат к начальной теме — тревога. Кода...

3. Andante. (Новая тема — виолончель.) Два голоса — мужской, бас — и женская ария, очень лирическая, все время сопровождаемая tremolo. Какое-то беспокойство, эхо, перекличка. Кончается фразой женского голоса.

4. Безумное кружение и прыжки (3+2, 3+2) — все как с горы. Выделяется женский голос — соло. К нему присоединяется хор. Что-то сначала веселое, потом — слегка грустное. Вдруг — бас, соло (или с хором). Общий хор с женщинами. Прыжки как будто каких-то козлов. Волнение. Финал. Очень широко взятая первая тема andante — утверждающая, торжествующая — массовое движение. Когда уже как будто все кончено — кода, торжественная, во время которой кто-то исчезает, убегает...

<1932—1933>

---

<sup>1</sup> «Лесной царь» (нем.).



# О ТЕАТРЕ И КИНО









## НАРОДНЫЙ ТЕАТР

В театр вошел новый зритель — народ. Какой же для этого нового зрителя нужен театр?

Мой ответ на этот вопрос с первого взгляда, пожалуй, покажется странным:

*театр для народа* — это именно то, что сейчас не нужно для «народа», о чем как можно скорее нужно забыть; *народный театр* — вот то, что может оказаться нужным новому зрителю, о чем до сих пор почему-то забывали и о чем пора напомнить.

Но позвольте: народный театр и театр для народа — да ведь это, пожалуй, одно и то же? Не совсем. Сходство между тем и другим есть, но оно не большее, чем между любовью и ремеслом проститутки.

*Театр для народа* — это Народный Дом императора Николая II, это театр 2-го сорта, это — «Взятие Измаила». Это — театр, в котором ни народ, ни его вкусы, ни язык никак не повинны: это — театр, созданный «верхами» для «низов». И если от этого театра остались сейчас какие-нибудь следы — их нужно поскорей уничтожить.

*Народный театр* — это те своеобразные формы театра, какие в течение веков созданы для себя самим народом, его очень древней и крепкой культурой. Это — праздник Ярилы, свадьба, тризна, скоморошья игра, «Пещерное действо», ширма «Петрушки», «Царь Максимилиан»; другими словами, это обрядовый театр, кукольный театр, народная комедия и драма. И эти залежи до сих пор еще лежат почти нетронутыми.

Во всех других областях искусства наши мастера давно уже научились выплавлять золото из образцов народного творчества. Русская деревянная скульптура и икона, русский народный сказ и былина, русская песня и пляс — создали (если

вспомнить только ближайшие имена) Коненкова, Кустодиева, Рериха, Петрова-Водкина, Лескова, Ремизова, Мусоргского, Римского-Корсакова, Стравинского, Дягилева. Только пути нашего театрального искусства почти нигде не пересекаются с народным театром — ни на сцене, ни в литературе. Темы народного театра еще, случалось, попадали в поле зрения наших драматургов, но только темы, а не *форма*, не способ обработки этих тем. И вот, в то время как на Западе формы народного театра давно использованы целым рядом мастеров, — у нас до сих пор едва ли не единственным опытом такого рода являются «русальные действия» Алексея Ремизова (его «Бесовское действие», «Трагедия об Иуде» и «Действо о Георгии Храбром»). Эти вещи написаны пятнадцать — двадцать лет назад, но эти двадцать лет — сто лет: сейчас ремизовские действия имеют все права на место в музее и никаких прав — на место в театре. Кроме Ремизова, формы народной комедии можно еще, пожалуй, найти у Курочкина. И надо сказать, что его нехитрый, грубоватый, веселый «Принц Лутоня» — для нынешнего театра и нынешнего зрителя может оказаться гораздо ближе кабинетных ремизовских действ.

Чем же объяснить, что за этими исключениями русский писатель до сих пор так, как будто равнодушно, проходил мимо народного театра? «Отрыв интеллигенции от народа» — мне приходилось слышать такой ответ. Но дело, конечно, не в том: пусть и был «отрыв» — ведь не помешал же он нашим мастерам очень широко использовать все другие виды народного творчества. Причина, стало быть, в каких-то свойствах самого русского народного театра. Каких же именно?

Если без всякого благочестия, без умилительной слезы (слезы всегда мешают видеть) подойти к нашему народному театру вплотную, то мы увидим, что в большей своей части — это наименее совершенная, наименее зрелая из всех форм народного творчества. Настоящее золото есть и здесь, оно такое же, как и в других жилах, но, чтобы из этой жилы добыть столько же золота, сколько из других, — нужно размельчить и промыть гораздо больше руды. Именно этим — большей трудностью обработки — и объясняется, что золотоносные пласты народного театра до сих пор лежат, плотно прикрытые мхом.

Из всех форм русского народного театра самая богатая и совершенная — несомненно *обрядовый театр*. И это понятно: обрядовый театр живет уже века, его корни в языческих обря-



дах славян, а может быть и скифов. Но формы этого театра так древни, что они уже обветшали, и едва ли теперь можно влить в них новое содержание вместо прежнего религиозного. Русский обрядовый театр в подлинных образцах был недавно показан нам В. Н. Всеволодским («Обряд русской свадьбы»), но этот интересный спектакль — музейно-этнографического характера. Попытка создать новый обрядовый театр (Обрядовый театр Туберовского, 1922) только лишний раз показала, что этой формы — не воскресить.

Куда моложе обрядового — русский *петрушечный театр*. С XVI века, понемногу хирея, он дожил все-таки и до наших дней. О Петрушке вспоминали не раз, но ни разу не коснулась его рука настоящего мастера («Петрушка» Стравинского — не в счет: Стравинский взял только тему, а не форму петрушечного театра). За последние годы самый удачный опыт омоложения русского Петрушки сделан в Москве — художницей Ефимовой и скульптором Симоновичем. С 1918 года они дают спектакли на московских фабриках, в рабочих клубах, в детских домах, в подмосковных селах, в приволжских городах. Всего ими дано 600 спектаклей за время с 1918 по 1924 год. С точки зрения драматургической и литературной тексты их представлений далеко не образцовы — и тем не менее их Петрушка пользуется неизменным успехом. Это еще раз приводит к мысли, насколько правилен в наши дни курс на народный театр.

Еще моложе и потому еще несовершенней — *русская народная комедия и драма*. Образцы этих форм — наперечет: всем известная «Комедия о царе Максимилиане», «Комедия о храбром воине Анике» — и несколько менее значительных вещей (записанных Н. Ончуковым и другими). Одним из наиболее серьезных опытов воспроизведения народной комедии была постановка «Царя Максимилиана» в 1912 году, в Доме Интермедий на Галерной. Этот спектакль был, конечно, тоже музейного характера, и сейчас едва ли какой театр рискнет его повторить.

И наконец, последнее: *балаганы* во время масленичных и пасхальных гуляний на Марсовом поле — малафеевские, лейфертовские, берговские балаганы — их помнит еще кое-кто из старших наших современников. Устроители балаганных представлений не очень заботились о соблюдении правил тогдашнего «хорошего тона» в театре — и брали верный прицел на романтическую драму, на фантастику, на веселую арлекинаду, на раешник. К сожалению, настоящие писатели сторо-

нились балаганов, пьесы туда поставлялись не драматургами, а драмоделами. В результате репертуар балаганов был литературно невысокого качества и часто снижался до барабанных пьес «театра для народа». Но все же, несомненно, в балаганах было несколько капель крови от подлинного народного театра — и о них в нашем обзоре нельзя забыть.

Выводы из этого обзора — ясны. Обрядовый театр отжил свое время и поэтому не может быть материалом для сегодняшнего театра; от балаганного театра можно взять только кое-какие приемы, но никак не тексты. Остается только петрушечный театр и народная комедия: только здесь и можно искать материал для построения сегодняшнего народного театра.

Речь идет, конечно, вовсе не об эстетической, музейной реконструкции: это никому теперь не нужно. Будем откровенны: подлинный текст хотя бы того же «Максимилиана» показался бы сейчас довольно плоским и бедным. Новый зритель все это уже перерос. Нужно другое: руду народного театра пропустить через машину профессиональной обработки, нужно отсеять весь налипший в царской казарме, в кабаке мусор, нужно использовать не темы, а формы и методы народного театра, спаяв их с новым сюжетом.

Имеем ли право мы, специалисты, так распоряжаться с материалами народного творчества? Я утверждаю, что это не только наше право, но и наша обязанность. Можно ли нам ждать от этого хороших результатов? Я утверждаю, что можно. Средневековая площадная комедия попала в обработку к Гольдони, итальянская импровизационная комедия (*commedia dell'arte*) прошла через великолепную машину Гоцци — и что же. Подлинные образцы итальянской народной комедии давно почивают в архивах, а работы мастеров Гольдони и Гоцци не сходят со сцены по сей день. Правда, Гоцци случается так же редко, как стотысячный выигрыш в лотерее; но пусть даже новых Гоцци и нет, пусть выигрыш будет куда более скромным — все равно это будет выигрыш, потому что народный театр сейчас — беспроигрышная лотерея.

Предлагаемая сегодня зрителю «Блоха» является опытом использования форм русской народной комедии. Тематическим материалом для построения этой пьесы послужил бродя-



чий народный сказ о туляках и блохе, а также прекрасный рассказ Н. С. Лескова «Левша», представляющий собой литературную обработку народного сказа. Сюжет этого сказа в «Блохе» развивается несколько иначе, чем у Лескова, особенно это относится к тому тексту, который дан мною Большому Драматическому театру. Опыт московской постановки «Блохи» во МХАТе 2 убедил меня в желательности изменения текста: вложенная в пьесу ирония до части зрителей (и критиков), по-видимому, не доходила, почему некоторым виделось в пьесе противопоставление русской смекалки — западной науке и технике. Новый текст к таким наивным умозаключениям никаких поводов уже не дает. Кроме того, в пьесу введены некоторые изменения и по мотивам художественного порядка.

Как и большая часть подлинных образцов народной комедии, «Блоха» не представляет собою комедии в чистом виде, но является соединением комического и драматического элементов, со значительным, впрочем, перевесом комического. Комическое в народном театре, в Петрушке, в раешнике — непременно приправлено солью сатиры, всегда очень добродушной; такая сатира составляет основной фон всей «Блохи».

Мне казалось наиболее подходящим назвать «Блоху» *игрой*: истинный народный театр — это, конечно, театр не реалистический, а условный от начала до конца, это именно — *игра*, дающая полный простор фантазии, оправдывающая любые чудеса, неожиданности, анахронизмы. Кстати сказать, через анахронизмы в сюжет игры, взятый из царских времен, с большим удобством может войти современность, даже злободневность.

Наиболее полно условный театр выражается в трех ведущих персонажах «Блохи» — в трех *Халдеях*. Халдеи пришли в «Блоху» одновременно и из старинного русского «действия», и из итальянской импровизационной комедии: это такие же *явные*, работающие на «разоблачение приема» актеры, как и их итальянские родичи — Бригелла, Панталоне, Капитан, Пульчинелла, Труфальдино. На протяжении игры каждый из Халдеев переменяет несколько масок — несколько ролей.

Самое слово «халдей» — название старорусских комедиантов. Адам Олеарий в своем «Описании путешествия по Москве» пишет о них: «Они получали от патриарха разрешение в течение восьми дней перед Рождеством и вплоть до Крещения бегать по улицам с особым фейерверком, причем они

поджигали бороды прохожим... Одеты они были как во время масленичного ряженья: на головах у них были деревянные размалеванные шляпы, а бороды их были вымазаны медом, чтобы не загорелись от огня, который они разбрасывали». По замыслу Халдеи в «Блохе» должны нести всю игру и где надо — веселой выходкой поджигать и зрителей, и актеров.

<1927>

## БУДУЩЕЕ ТЕАТРА

Есть превосходный способ предсказывать без малейшего риска ошибки: надо предсказывать прошлое. Это делается очень просто. Вы вдруг вспоминаете: «Разве я не был прав? Разве пять лет назад я не говорил, что...» *Cher confrere*, Вы говорили это, но Вы говорили также и много других вещей, которые никак не оправдались, и Ваше счастье, что читатель рассеян и забывчив, — иначе бы Вам не попасть в профессиональный союз пророков.

Я членом этого союза не состою и потому считаю себя вправе рисковать и ошибаться. Ошибка вообще полезнее истины: истина — это мысль, уже заболевшая атеросклерозом.

Итак, вопрос о будущем театра. И самое радикальное решение этого вопроса: да может быть, никакого театра вообще скоро не будет? Не странно ли говорить о театре в эпоху, когда люди дружески обсуждают вопрос о том, каким способом они завтра будут и каким способом не будут убивать друг друга? Не абсурдно ли, что театром занимаются (и как!) в стране, носящей телеграфно-кодное имя USSR<sup>1</sup>, где не хватает штанов и хлеба? Не бессовестно ли думать о театре в тех странах, где тысячи безработных живут подаяннием государства или наименее бессовестных граждан?

Нет: не странно, не абсурдно и не бессовестно. Когда-то, в эпоху, очень далекую от нашей (и очень к ней близкую), в эпоху «кризисов» в Риме — голодная толпа на улицах кричала: «*Panem et circenses!*»<sup>2</sup> Хлеб и театр ставились рядом, как два самых необходимых продукта, — и они будут стоять рядом всегда. *Le théâtre — ni passe, ni lasse*<sup>3</sup> потому, что он удовлетворяет

---

<sup>1</sup> СССР.

<sup>2</sup> «Хлеба и зрелищ!» (лат.).

<sup>3</sup> Театр — непреходящ, неистощим (фр.).



органическую потребность человека в игре, такую же органическую, как голод. Пилот, который уже не боится воздуха, начинает играть с ним в «мертвые петли»; писатель, который уже не боится слова, начинает играть с ним, как пилот с аэропланом. Игра — естественное выражение победы человека над чем-то, как крик — естественное выражение боли.

Самая серьезная игра — это игра с судьбой, в кармане у которой спрятано уже давно отпечатанное расписание с обозначением дня и часа трагической гибели каждого из нас. Спокойное, ленивое время, создавшее теорию, что трагедия — удел только героев, давно прошло. Принцип машинного, массового производства теперь применяется всюду, и судьба, когда-то без конца трудившаяся, чтобы с помощью примитивных орудий изготовить одного Эдипа, теперь с помощью газов выпускает Эдипов комплектами, сериями, полками. Скольких Лиров, всеми преданных и забытых, пустили по свету революции? А разве сроки платежей, надвигавшиеся на Ивара Крэгера, не страшнее, чем Бирнамский лес Макбета?

Трагедия, казалось бы, самая законная театральная форма для нашей эпохи. И тем не менее новой трагедии еще нет — даже в России, несмотря на то что там уверены, что Бирнамский лес — такой же прекрасный строительный материал, как и всякий другой лес. Беда в том, что машинным способом с большой легкостью можно приготовить сколько угодно Эдипов, сколько угодно сырого материала для трагедий, но для изготовления сложных, редкостных аппаратов, способных обработать этот материал и именуемых шекспирами, — машинная цивилизация не годится. Но, кажется, уже многие начинают догадываться, что пора обуздать взбесившиеся стада машин. Этого ждать уже недолго, а значит, недолго ждать и шекспиров.

А пока вместо настоящего — «хлеб военного времени»: вместо трагедии — мелодрама.

Я неслучайно упомянул выше о России: это — страна, упрямо пробующая перескочить через барьер лет в 50 прямо в будущее, и при решении вопроса о будущем в любой области следует непременно заглядывать в эту лабораторию — даже противникам вивисекции.

Очень любопытно, что в России практически совершенно исчезла со сцены интимная любовная драма. Этот театральный жанр представляет собой, часто организованное с боль-

шим талантом и вкусом, заглядывание через замочную скважину в чужую квартиру, это — одна из легальных форм бесстыдства. Отнюдь не следует понимать это как порицание: бесстыдство — тоже органическая потребность человека, в других областях для него тоже найдены пользующиеся всеобщим уважением формы, как, например, — брак. В русской лаборатории пока этот вопрос разрешен так, что он почти не дает материала для коллизии, а стало быть, и для театральной игры: для игры нужны препятствия, тут их пока нет.

Но это, конечно, только «пока». Я не знаю, через сколько десятков лет это будет, но однажды первые страницы всех газет будут заполнены отчетами о международной женевской конференции по вопросам государственного человеководства: так же, как спорят сейчас о калибре орудий, — будут спорить о калибре матерей и отцов, которым разрешено будет производить на свет детей. Организовав материальную базу жизни, государство неминуемо должно будет заняться вопросами евгеники, усовершенствованием человеческой породы — и это даст богатейший материал для новой любовной драмы. Но эта драма будет разыгрываться уже не в маленьком адюльтерном треугольнике: она будет строиться на коллизии индивидуума с государством, сурово и беспощадно раздавливающим на своем пути человеческих муравьев — как судьба. И это поднимет любовную драму на более высокую ступень — трагедию.

Я не хочу быть зловещателем, но мне кажется, что единственный человеческий абсолют, как драгоценный металл, как золото, не боящийся ни ржавчины, ни времени, — это человеческая глупость. Золотые блески глупости будут сверкать в людях после всех революций, и потому, как бы ни менялся театр, в нем непременно останется фарс, водевиль. Этот простейший вид комедии — игра дураков в умные. Он построен на том же основном принципе игры, как выражения победы над чем-нибудь: несколько неблагоприятный по части глупости зритель посмеется над фарсовым дураком — и непременно почувствует себя выше его, он спокойно пойдет спать — победителем...

Высокий комедийный жанр, комедия сатирическая, по-видимому, должен будет исчезнуть. Как это ни странно, но именно в связи с таким веселым сюжетом, как комедия, —



приходится вспомнить о серьезном, о политике. Одобряем мы это или не одобряем, хотим мы этого или не хотим, но мир от демократии явно идет к диктатуре, левой или правой. Для театра последствия этого одинаковы: вырождение сатиры. Высокая сатира — это великолепное зрелище маленького Давида, нападающего на Голиафа. И только в этой комбинации сатира дает зрителю настоящий комедийный катарсис. Голиафам нашего времени эффект библейского опыта помогает прийти к правильному выводу: шутки Давидовы в военное время — опасны.

Материалы русской лаборатории, ближе всего мне знакомые, только подтверждают этот теоретический вывод: в русском театре сейчас нет образцов новой, большого масштаба сатиры, большие сатирические спектакли там создаются только на музейном классическом материале, как комедии Мольера, как «Ревизор» Гоголя. Новые Гоголи, может быть, и есть, но языки у них на привязи.

Сатира типа современной европейской зрителю, пережившему социальную революцию, уже не может дать нужного материала. Когда Бернард Шоу, кряхтя, опрокидывает парламентскую повозку с яблоками («The Apple Cart») — какие эмоции это может вызвать, скажем, в русском зрителе? В лучшем случае — жалость к кряхтящему старичку. Его старинная профессия — эпатировать буржуазию — в новых условиях оказывается уже ненужной, а чтобы рискнуть эпатировать пролетариат — для этого у него смелости не хватает.

*Опера и балет* — вот уже тут как будто плоды русской лаборатории настолько общепризнаны и бесспорны, что, отправляясь в будущее, их без всякого риска можно уложить в свой театральный чемодан. Увы, это только «как будто»: при ближайшем рассмотрении плоды эти оказываются слишком спелыми, чтобы выдержать дальнюю перевозку, их нужно торопиться есть сейчас.

И, по-видимому, в России инстинктивно это чувствуют, публика спешит раскупать билеты на оперные и балетные спектакли, оперные театры полны... если там идут классические вещи — Римского-Корсакова, Чайковского, Мусоргского. Попытка построить оперу и балет на новом материале — заранее обречены на неудачу. За постройку тракторов, за добывание химического удобрения — можно взяться с величайшим энтузиазмом; но если арию об удобрении запоем даже

Шаляпин — это вместо энтузиазма неминуемо даст только комический эффект.

Насквозь искусственные, условные жанры лирической оперы и балета в прежнем своем виде доживают последние дни: их съедает азотная кислота иронии, которой становится все больше в крови у современного зрителя. Впрочем, разрушительной силой азотной кислоты техника уже давно научилась пользоваться для положительных целей — и этим методом пробуют пользоваться наиболее догадливые композиторы, чтобы спасти оперу и балет: движущей силой они берут иронию — и тем обезоруживают зрителя («Три апельсина» Прокофьева, оперы Кшенека).

Но лирического пафоса былой оперы это не спасет, она разлагается на наших глазах на составные элементы музыки и слова (музыки и танца — в балете), соединявшиеся на сцене искусственным, механическим путем. В театр будущего эти элементы войдут в чистом виде, они дадут там прочное, неразложимое соединение в синтетическом спектакле, о создании которого уже думают лучшие театральные умы. Первые опыты — и несомненно успешные — в этом направлении уже делаются: большая часть драматических спектаклей в новом русском театре сопровождается музыкальным аккомпанементом. Действию, слову — музыка в этом случае не мешает (как в опере): она образует только нужный фон, она создает для спектакля музыкальные декорации. И именно этим декорациям — принадлежит будущее.

Этот essey был бы не полон, если бы я не сказал ничего о самом жестоком враге театра — о звуковом кино, в котором многие видят театр будущего. И как будто бы — они правы: сейчас зритель голосует за звуковое кино, опуская в киноурну франки и шиллинги. Франко-шиллинговые аргументы слишком сильны, чтобы не победить. Какой, в самом деле, смысл зрителю идти на «Дон-Кихота» с Шаляпиным в театре, когда *почти* то же он может увидеть и услышать в звуковом кино, заплативши втрое дешевле?

К счастью, решающим моментом в искусстве — и в театре в том числе — является именно это «почти». К счастью, эти монетные аргументы имеют силу только для нашей сумеречной эпохи кризиса, но не для будущего, когда развитие ис-



кусства будет определяться другими мотивами. Звуковое кино — это тоже только «хлеб военного времени». Как только настоящий хлеб станет доступен для всех, Ersatz-Theatre звукового кино — займет свое настоящее место в той области, где он действительно может быть полезен: в педагогике — рядом с учебником и классной доской.

Ноябрь 1931

## СОВРЕМЕННЫЙ РУССКИЙ ТЕАТР

Нечисто что-то в Датском королевстве — и Гамлет придумался... Но сегодняшнее положение несравненно серьезней, чем это было во времена Гамлета: нечисто что-то во всех государствах, нечисто что-то в целом мире; кризисом охвачена не одна только экономика, но и наука, религия, семья, искусство, театр.

Одному из самых дальнзорких Гамлетов нашего времени — Освальду Шпенглеру — удалось это усмотреть уже несколько лет тому назад. Теперь это видят все, кто под тем или иным предлогом не закрывает глаз, теперь всюду, на устах у каждого, вопрос: «Быть или не быть?» И какой избрать путь, чтобы «быть»? Оракулов никаких больше нет. Или точнее: есть еще кое-какие, но мы им не верим; мы хотим *знать*. Абстрактная логика, дедукция, все это не может более ответить на гамлетовский вопрос, усложнившийся сверх всякой меры: приходится пробивать себе дорогу в потемках, ощупью, иной раз спотыкаясь, приходится искать решение на длительном пути опыта, где часто требуется тысяча ошибок, чтобы прийти к *одному* правильному решению. Какие бы ни совершались ошибки в гигантской лаборатории, носившей когда-то имя «Россия», ее опыты в любой отрасли представляют исключительный интерес. По своей ли или не по своей воле, лаборатория эта работает ныне на весь мир. По нраву ли ему это или не по нраву, каждому датскому принцу надобно знать, что же в этой таинственной лаборатории происходит. В особенности, если дело касается области, в которой уже достигнуты неоспоримые результаты, как, например, в русском театре.

Говорю совершенно сознательно «русский театр», а не «советский театр». Благородный металл, из которого народы вы-

ковывают свою литературу и свой театр, это — язык, однако «советского языка» не существует, есть зато русский, украинский, еврейский, узбекский, татарский и т. д. и соответствующие этим языкам театры. «Советский театр» это только их алгебраическая, абстрактная сумма: я считаю себя вправе говорить лишь об одном слагаемом, так как в моем качестве драматурга я в течение 7 — 8 лет имел дело исключительно с театром русским. Впрочем, это русское слагаемое несомненно самое важное, имеющее определяющее, направляющее значение, — ведь и Москва имеет то же значение центра, компаса, — направляющего движение всей страны.

Москва... Станный город, ничем не похожий на другие европейские столицы; Америка, пробивающаяся сквозь древние стены Кремля; геометрические контуры Мавзолея Ленина и рядом по-азиатски пышная пестрота храма Василия Блаженного; извозчик на изъеденных молью дрожках и последней модели автомобиль Hispano-Suiza, останавливающиеся по команде белой палочки милиционера в белых перчатках, с явно калмыцким раскосоглазым лицом; витрины с икрой и осетриной, а наискосок — длинная очередь стоящих за хлебом.

...Но стоит вам открыть двери гостиницы «Метрополь» на Театральной площади, и все это остается далеко позади: вы оказываетесь на комфортабельном европейском острове: «Метрополь» — отель исключительно для иностранцев, это уже «заграница», и как и за границей, русский червонец здесь не котируется.

Однажды летним вечером 1931 года я ужинал там с известным американским режиссером Сесилем де Миллем; мы говорили об этих удивительных контрастах, которыми так богата Москва, и, само собой разумеется, — о русском театре наших дней.

— Ваш театр, — сказал де Милль, — сейчас, конечно, самый интересный как в Европе, так и в Америке. Ваши актеры и режиссеры — первые в мире, в этом нет никакого сомнения. Но...

Пусть это «но» останется пока за кулисами нашей статьи. Упоминаю мою встречу с американским режиссером и цитирую его мнение о русском театре для того, чтобы не оказаться



в неловком положении человека, который хвалит все свое. Впрочем, я мог бы, наверное, с тем же успехом цитировать любого читателя этой статьи: кто из образованных западноевропейцев не видел русского театра или, по крайней мере, не слышал о нем и не читал о нем восторженных статей? Кто не знает имен Станиславского, Дягилева, Мейерхольда, Анны Павловой, Шаляпина, Качалова, Чехова? Задумай кто-либо устроить международную театральную олимпиаду — огромное большинство проголосовало бы без всякого сомнения за русский театр. История, кажется, уже произвела подсчет этих голосов: в международном соревновании театров победителем сейчас вышел русский театр.

«Победителей не судят», — гласит старая пословица. Но давно уже пришло время перевернуть эту пословицу, как и многие другие, вверх дном: только победителя можно судить, только победителю можно выносить приговор. Судить — это значит, поскольку это в человеческих возможностях, говорить о преимуществах и недостатках объективно и непредвзято. Победитель перед правдой устоит.

Чисто литературное творчество — это замкнутый круг, явление андрогинное: когда я пишу роман, я ни в ком не нуждаюсь, я оплодотворяю себя сам и один провожу всю работу от начала до конца. Но когда я написал театральную пьесу, этим завершена лишь часть художественного процесса, лишь часть становления театрального произведения, и, чтобы довести его до конца, необходим еще целый ряд факторов. Театр — результат *коллективной* работы, творческий сплав трех основных элементов: драматурга, режиссера и актера.

Основополагающее отличие современного русского театра от западноевропейского, тайна его успеха именно в том, что его руководители эту коллективность поняли (вернее, почувствовали) и применили ее на практике. Пусть Мейерхольд строит свой коллектив на принципе подчеркнуто театральном, на игре с обнажением театральной иллюзии, а Станиславский — на полностью противоположном принципе завершенной иллюзии, — существенно то, что у каждого театра свое ярко выраженное лицо, своя точка воспламенения, где, как в двояковыпуклом стекле, сходятся все лучи, тем самым приобретая силу для зажигания зрителя. Ни в одном из больших рус-

ских театров немыслимо положение, которое мне пришлось наблюдать в многочисленных театрах Берлина и Парижа как явление обычное и повседневное: частую смену состава труппы и набор новых актеров для каждой новой пьесы. В свое время для мейнингенцев это было столь же невозможно, как теперь это невозможно для театров Мейерхольда, Станиславского и Таирова. Современная ориентация европейского театра на силу дарования и мастерства отдельных актеров — его главный недуг, ориентация же русского театра на спаянный общей школой постоянный актерский ансамбль — главная его мощь.

Драматические школы и студии росли после революции как грибы, особенно в Петрограде: драматические студии милиционеров, пожарных, матросов, студентов, служащих самых различных комиссариатов... Но студии эти исчезли с быстротою тех же грибов. Осталось лишь несколько профессионально поставленных школ, как, например, Институт сценического искусства в Петрограде и подобные ему институты в Москве и в Харькове. Но и эти училища поставляют, собственно, лишь сырье для тех подлинно значительнейших театральных школ, которые являют собою в настоящее время некоторые русские театры. Существование такой школы обеспечивает театру долголетие; она делает работу театра независимой от работы отдельных его мастеров — ибо такая школа гарантирует преемственность актерского искусства. Особенно характерна в этом смысле театральная школа Станиславского.

До поры до времени можно было думать, что своим ошеломляющим успехом этот театр обязан случаю, объединившему в одной труппе целую плеяду актерских талантов: Москвина, Качалова, Леонидова, Станиславского, Лужского, Книппер-Чехову, Лилину и других. Но за последние несколько лет старые мастера все больше и больше стали отступать на задний план. В прошлом году умер Лужский. Затем перестал выступать Станиславский, оставив за собой лишь руководство театром. Все реже выступают Леонидов и Качалов — и не потому совсем, что их талант угас, а потому, что этот талант не может больше найти применения в новом, революционном репертуаре. Прежнего блистательного Качалова, — Качалова, за малейшим движением которого, затаив дыхание, следил весь зал, — я видел два года тому назад в «Воскресении» (по



роману Льва Толстого), в котором он исполнял роль чтеца или, точнее, двойника совести действующих лиц. Но когда он, со своим бархатным голосом, со своими изысканными движениями, выступил в роли мужика, «красного партизана», в «Бронепоезде 14-69» Иванова, он напоминал арабского коня, запряженного в воз с дровами: благородный конь воз, разумеется, тянет, но картина эта отнюдь не из отрадных. В качаловском положении оказались и некоторые другие звезды театра — с театрального небосклона исчезли и они: конец театра, казалось, был предрешен.

Однако ничего подобного не произошло. Школа, коллективный дух театра сделали свое дело: вместо старых звезд взошли новые; среди молодых учеников Станиславского нашлись дарования, вполне достойные старого поколения (актеры Яншин, Хмелев, Ливанов; актрисы Тарасова, Степанова, Еланская). И так, уже в тот период, прежние студии театра Станиславского пустили крепкие корни. Они быстро выросли в самостоятельные театры первой величины — в МХАТ 2 (Второй Московский Художественный театр), развивающий свою деятельность в огромном здании вблизи Большого театра, и в Театр Вахтангова на Арбате.

История Второго Московского Художественного театра в достаточной мере освещает то, что я говорил о работе русских актеров. Одним из основателей, а затем главою этого нового театра был Михаил Чехов, известный в Берлине по своим выступлениям у Рейнхардта и по участию в кинофильмах. В Москве же, в годы, предшествовавшие его выезду из России, он стал кумиром публики. И публика в своем выборе не ошиблась: Чехов действительно величайший русский актер современности. Чтобы быть гениальным, актер должен в известном смысле быть женщиной: он должен целиком отдаваться каждой роли. Так именно и играет Чехов. На подмостках не существует его личности, твердо и истинно по-мужски себя утверждающей; на сцене живет Хлестаков из «Ревизора» Гоголя, или Гамлет, или комичный Фрезер из «Потопа» Бергера, или трогательный старик Калев из «Сверчка на печи» по Диккенсу — и все они абсолютно друг на друга не похожи. Именно это преобладание элемента «Ж» (по Вейнингеру) послужило, должно быть, причиной тому, что Чехов стал гениальным актером, но никак не гениальным режиссером. Как бы то ни было, в своем театре он был не только первым акте-

ром — он был его сердцем. И когда он несколько лет тому назад выехал из России и остался за границей, казалось, что пульс его театра перестал биться; думалось, что театр погибнет от артистического бескровия. Но и тут удивительная возрождающая сила хорошо слаженного коллектива оказала свое целительное действие: если и не сразу, то постепенно Второй Московский Художественный театр все же оправился от понесенной утраты; он не погиб и не распался: в московском театральном мире он до сих пор занимает одно из первых мест.

На той же основе постоянного актерского ансамбля, крепко спаянного общей школой и многолетней совместной работой, строится успех других театров, возникших в России после революции, — Театра Вахтангова, Театра Мейерхольда, Театра Таирова, Ленинградского Большого Драматического театра, оперных студий Станиславского в Москве. Театр Таирова обладает, правда, такой трагедийной актрисой, как Коонен, а Ленинградский Большой Драматический — таким значительным актером, как Монахов, — однако основной капитал этих театров — не в отдельных актерах. Прежнее «самодержавие» отдельного актера сменилось в новом русском театре «актерской республикой», и, как мы видим, он от этого отнюдь не пострадал.

Пострадали после революции, собственно говоря, только два театра, своей славой обязанных не столько коллективу, сколько в огромной степени блестящим достижениям отдельных артистов: это Александринский театр в Ленинграде и Малый театр в Москве. Оба этих театра, в прошлом «императорских», типа парижской *Comédie Française*, являли собою официальное репрезентативное сценическое искусство, где десятилетиями бережно сохранялись классические традиции и где были собраны лучшие актеры старой школы. Еще не так давно на афишах этих театров сияли такие имена, как Давыдов, Кондрат Яковлев, Южин, Степан Кузнецов. Даже после их смерти труппы Александринского и Малого театров продолжали, по числу выдающихся актерских единиц в их составах, превосходить многие более молодые театры. Но математика искусства парадоксальна. Из этих выдающихся единиц не могла более возникнуть сумма соответствующей значимости. В первые годы после революции эти театры пытались сохранить свою изолированность, затем они взялись за омоложение актерских кадров и репертуара, однако ни омоложе-



ния, ни молодости не вышло: возникли театры эклектического искусства. Вследствие этого оба театра, вопреки наличию превосходных актерских сил, утратили постепенно свое прежнее значение. В особенно неудачном положении оказался Московский Малый театр, которому пришлось бороться со слишком сильными художественными конкурентами.

Два других, в прошлом «императорских» театра, — Мариинский в Ленинграде и Большой театр в Москве — сумели, вопреки утрате великого императора оперы Шаляпина, остаться на прежней высоте и сохранить уровень своего актерского состава. Балет в этих двух театрах тоже сохраняет свою славную традицию, несмотря на то что ни Нижинский, ни Фокин, ни Карсавина и ни Спесивцева больше в нем не выступают.

Рампа этой статьи освещала до сих пор одних лишь актеров; режиссеры находились пока за кулисами, но присутствие их все же ощущалось. Да это и не могло быть иначе, раз речь идет об актерских коллективах, спаянных и ведомых *единой* художественной волей — волей режиссера.

Сейчас в России довольно много одаренных режиссеров, но — и здесь опять действует странная математика искусства — их сумма равна двум: Станиславский + Мейерхольд. Они-то и есть две противоположные вершины, к которым устремляются направленности всех других режиссеров. Новая эра русского театра отмечена деятельностью именно этих двух режиссеров. Впрочем, хронология театральной революции не совпадает с хронологией политической революции. Как Станиславский, так и Мейерхольд начали свою деятельность в первые годы нашего столетия, и уже незадолго до войны победа их методов, новых методов русского театра над старыми, была совершенно очевидна.

Лишь немногие знают теперь об этом, да и большинству это покажется даже невероятным, факт, однако, таков, что когда-то эти две полярные противоположности — Станиславский и Мейерхольд — в какой-то точке пересекались: было время, правда очень короткое, когда Мейерхольд был в театре Станиславского актером. Но разве Лютер не вышел из чрева Католической церкви, чтобы стать потом ее непримиримым врагом? Мейерхольд ушел из театра Станиславского, что-

бы стать его художественным противником, чтобы построить свою собственную театральную деятельность на диаметрально противоположных основах. Не напрасно Мейерхольд так любит великого мастера *Commedia dell'arte* — Гоцци: Мейерхольд, незаконный сын Станиславского, является законным внуком Гоцци; его театр — это театр масок, это прежде всего игра, игра со зрителем, основанная на постоянном, подчеркнутом обнажении театральности, игра, допускающая всякого рода анахронизмы, эксцентрические выходы, диссонансы — все то, что абсолютно невозможно в театре Станиславского. Как правило, зритель на постановках Мейерхольда не смеет и на мгновение забыть, что перед ним актеры, которые именно *играют*; на постановках Станиславского зритель, как правило, не смеет и на мгновение ощутить, что перед ним игра: для него не должно быть игры, а должен быть перенесенный на подмостки кусок настоящей жизни. Искусство Станиславского Мейерхольд не слишком благоговейно называет «заглядыванием через замочную скважину в чужие квартиры»; Станиславскому же работа Мейерхольда довольно часто кажется скорее цирком, чем театром. И действительно, слово «цирк» (конечно, в смысле положительном) довольно часто слышится на репетициях Мейерхольда с его актерами, так как строит он свою работу прежде всего на культуре человеческого тела, на его доведенном до высшей точки развития — вплоть до акробатики. Станиславский же требует от своих учеников доведенного до высшей точки развития определенных психических способностей — вплоть до своего рода метемпсихоза, до полного перевоплощения в персонажи пьесы, и поэтому вполне логично, что он при своих объяснениях пользуется (по крайней мере, в последнее время) терминологией, заимствованной у йоги. Короче говоря, исходной точкой для Мейерхольда служит «материя» театра, для Станиславского — «психика».

Можно было бы, собственно, предположить, что в государстве, где материализм является чем-то вроде государственной религии, Мейерхольду был бы сужден длительный и непоколебимый успех. Но, как бы странно это сначала ни показалось, Мейерхольд в последние годы попал в положение гораздо более трудное, чем Станиславский. Нам это станет, впрочем, совсем понятно, как только мы вспомним прошлое Мейерхольда. Свою карьеру театрального революционера-



новатора Мейерхольд начал еще до революции, восстав против театра проблематики времен Леонида Андреева, и вдруг через 20—25 лет — уже в наши дни — ему снова пришлось встретиться с театром проблематики, театром тенденциозным, правда иного оттенка. Эта встреча, даже при самой теплой взаимной симпатии, не могла бы быть слишком дружелюбной в силу структурных противоположностей: серьезный агитационный пафос пропаганды несовместим с чисто театральным принципом «чистой игры». Плодотворной эта встреча могла стать лишь в одной области, а именно в области высокой сатиры. Но как раз в этой области царит полная творческая засуха, полный репертуарный неурожай. От всех этих противоречий Мейерхольд обычно спасается в неприступные крепости классиков, обороненных от всех атак политической критики.

В свои 60 лет Мейерхольд еще молод; он хочет, чтобы на его сцене старые классики были столь же молоды; поэтому, ничуть не церемонясь, он им пересаживает обезьяньи железы и производит над ними такие же жестокие эксперименты, какие производятся доктором в фантастическом романе Уэллса «Остров доктора Моро». К счастью, пациенты «доктора Мейерхольда» гораздо послушнее и не могут против него учинить восстания, на что у некоторых из них имелось бы уже некоторое право. Изю всех авторов, омоложенных Мейерхольдом (а он ставил Островского, Гоголя, Грибоедова), может быть, один только Гоголь, с гением которого Мейерхольд чувствует сильную родственную связь, мог бы быть признателен режиссеру — за постановку «Ревизора»: вместо веселой комедии — как эту пьесу обычно воспринимали в русских театрах — Мейерхольд создал трагикомедию, пронизанную страхом, вызывающую почти ужас. Знаменательно то, что он добился этого одной режиссурой, не прибегая ни к каким изменениям в тексте, если не считать введения музыкальных включений и замены расчленения на акты разделением на «эпизоды» с соответствующей переменной места действия.

Как обычно бывает, ревностные последователи Мейерхольда оказываются «более мейерхольдовцами, чем сам Мейерхольд»: опыты, проделываемые ими над классиками, еще «левее». Так, на сцене Александринского театра в Ленинграде возник омоложенный «Тартюф». Действие комедии разворачивается в ультрамодной обстановке: на борту океанского па-

рохода, в автомобилях и, Бог знает почему, — в гондоле воздушного шара. Действующие лица одеты, разумеется, по-современному, но каково изумление зрителя, когда он замечает среди них православного священника, муллу, раввина, Папу Римского, Пилсудского, Макдональда... К счастью, эти новоявленные персонажи остаются бессловесными и фигурируют только в пантомимных интермедиях. Другую не менее рискованную попытку, а именно — толкования «Гамлета» — предпринял московский Театр Вахтангова. Оказывается, до сих пор в течение столетий все ошибались: Гамлет отнюдь не трагический, разочарованный в жизни герой: это веселый парень-жизнелюб скептического и циничного склада, во многом напоминающий Фальстафа. Этому «омоложенному» Гамлету под стать и «омоложенная» Офелия, придворная дама сомнительной репутации. Такая Офелия не могла, конечно, сойти с ума от несчастной любви: она просто-напросто возвращалась домой после разгульной попойки — и все ее бессвязные речи никак не результат трагического помешательства, а всего-навсего — алкоголя.

Эти анекдотические факты служат иллюстрацией влияния Мейерхольда на современных русских режиссеров: еще до самого последнего времени ведущее положение неограниченно принадлежало мейерхольдовскому направлению. Школа Станиславского произвела на свет несколько молодых театров; ему удалось воспитать несколько блестящих молодых актеров; но он не создал — как бы странно это на первых порах ни звучало — ни единого режиссера, достигающего уровня своего ментора. Единственным исключением был, может быть, безвременно скончавшийся Вахтангов, творец двух выдающихся постановок: «Гадибука» в московском еврейском театре «Габима» и «Принцессы Турандот» в московском Театре Вахтангова (бывшей Третьей студии Художественного театра). Зато у многих молодых значительных режиссеров заметно близкое родство с Мейерхольдом. Духовными двоюродными братьями Мейерхольда несомненно являются как Грановский, работающий сейчас в немецком кино, так и Таиров, хоть и перенял он больше у поклонника Гоцци, чем у пореволюционного Мейерхольда. К этой же группе принадлежит и возглавитель левой режиссуры Сергей Радлов, ставший недавно одним из руководителей Мариинского театра. Под флагом Мейерхольда работают также



многообещающая молодая «Студия Московского Малого театра», новый Бакинский театр и лучший из театров Украины «Березиль».

И все же, рука об руку с отказом от крайне левых позиций со стороны литературы, за последние два-три года на первый план снова выступает Станиславский. Прошли те времена, когда публика, одурманенная футуризмом, супрематизмом и конструктивизмом, принимала покорно все, что ей предлагалось. Сошли на нет снобы, все в своей жизни перевидавшие и от театра требующие совершенно необычайного и эпатирующего зрелища. Новый, менее искушенный зритель требует от театра прежде всего иллюзию реальной жизни, впечатлений более сильных и глубоких, чем те, которые бы он получил от самой превосходной игры. Вот объяснение недавно наступивших изменений в симпатиях русской театральной публики, снова обратившейся к театру Станиславского и наиболее близким ему театрам, таким, как *Второй* Московский Художественный театр и Театр Вахтангова. Поворот этот был в прошлом году как бы скреплен официальной государственной печатью: театр Станиславского был взят под особую опеку Кремля, его красный директор (посаженный властями коммунист) был снят, и Станиславский снова стал единым и всемогущим руководителем своего театра. Нужно отметить, что и Большой театр в Москве был тоже поставлен в такие же особые условия.

Из этого никоим образом, конечно, не надо заключать, что направление Мейерхольда будет теперь нацело вычеркнуто из нового русского театра: след, оставленный им в жизни театральных форм, слишком глубок и не может просто-напросто исчезнуть. Это тем менее вероятно, так как даже прямые последователи Станиславского, такие, как Театр Вахтангова и *Второй* Московский Художественный театр, применяют его систему уже не в ее чистом виде, а с примесью более или менее сильной дозы «мейерхольдовщины» (так, например, в интересной работе режиссера А. Дикого во *Втором* Московском Художественном театре — в постановке «Блохи», представляющей собою весьма оригинальную пересадку театра масок *Commedia dell'arte* на русскую почву). Если мне, еретику, разрешат применить терминологию Маркса или, лучше сказать, Гегеля, я назову творчество Станиславского тезисом, творчество же Мейерхольда — антитезисом, и, думается мне, имен-

но постепенно распространяющемся синтезу этих двух направлений принадлежит будущее: это синтетическое направление станет для русской режиссерской работы основополагающим.

Теперь же режиссер этой статьи возвращается к декорациям первоначальной сцены. Москва, Театральная площадь, вид на *Второй* Московский Художественный театр, гостиница «Метрополь». И конец оставшейся неоконченной реплики Сесилия де Милля:

— Ваши актеры и режиссеры — первые в мире, в этом нет никакого сомнения. Но... где же ваши новые пьесы, достойные этих актеров и режиссеров? В Америке мы следим за вашим развитием с огромным интересом, мы хотим знать о вашем совсем по-новому и своеобразно построенном обществе, чтобы потом сделать самостоятельные выводы, а нам вместо этого подсовывают уже готовые выводы, своего рода проповеди. Нам это очень мало интересно. Разрешите усомниться в том, что и вам это интересно.

Американский режиссер имел полное право на сомнения; неоспоримо, что репертуар — самое слабое место русского театра современности. Здесь мы имеем дело с явлением, кажущимся парадоксальным: оказалось, что гигантскую индустриальную массу было гораздо легче привести в движение, чем столь легкую и эфемерную субстанцию, как драматургия. Но парадоксально это только на первый взгляд; дело тут просто в законе механики: чем тяжелее и плотнее масса, тем сильнее действие, получаемое ею от удара; каков эффект удара по газообразному облаку, достаточно легко себе представить.

В России в 1930 и 1931 годах пытались этот закон социальной механики преодолеть. Газообразное облако драматургии хотели заставить продвигаться со скоростью, равной той, какую развивает, катясь, железный шар индустриализации. Как и следовало ожидать, результат этой попытки оказался для драматургии малоприятным: от быстроты движения газообразное облако рассеялось, породив целую серию расплывчатых, водянистых, тенденциозных пьес, жизнь которых была весьма краткой.

И в самом деле, какие же русские пьесы имели длительный успех? Какие пьесы прочно вошли в репертуар? Их можно перечесть по пальцам.



В течение нескольких сезонов подряд театр Станиславского давал «Бронепоезд 14-69» Всеволода Иванова, пьесу из времен Гражданской войны; что касается драматургической техники, это не первоклассный материал, однако, благодаря режиссерскому искусству, из него был сделан хороший спектакль. Громадный успех имела пьеса Булгакова «Дни Турбиных» (Гражданская война на Украине), цензурой затем запрещенная. И наконец, нужно упомянуть пьесу Катаева «Квадратура круга» — хорошо построенный фарс из жизни советского студенчества.

Во 2-м Московском Художественном театре вот уже шесть сезонов идет «Блоха», пьеса автора этой статьи, являющаяся попыткой восстановления русской народной комедии. В том же театре публика довольно дружелюбно приняла также пьесу Афиногенова «Чудак», достаточно добротную советскую вариацию чеховских пьес.

Талисманом Театра Вахтангова стала удачная драма Лавренева «Разлом» — психологическая разработка все той же столь богатой темы Гражданской войны.

Надо было бы упомянуть еще две пьесы: «Любовь Яровую» Тренева и «Рельсы гудят» Киршона. Обе эти пьесы удерживают внимание публики в течение долгого времени, главным образом, однако, благодаря новизне сюжета. «Любовь Яровая» была первой пьесой о Гражданской войне, а «Рельсы гудят» — первой пьесой, показавшей на сцене завод и заводскую жизнь.

Остается, наконец, «Мандат» Эрдмана, который в Театре Мейерхольда выдержал внушительное число спектаклей. Это один из редких примеров подлинной сатиры, которой литературный климат в России сейчас мало благоприятствует («Мандат» был поставлен шесть-семь лет тому назад).

Пока что я все время упоминал только московские театры, так как эти театры — как бы пробный камень для пьес: пьеса, успешно выдержавшая такое испытание, обходит затем все большие провинциальные сцены. Так и обстояло дело со всеми названными пьесами. Но оказывается, что в числе «выдержавших испытание» произведений не нашлось, за исключением лишь одной, пьес на истинно актуальные темы, такие, как индустриализация, колхозы и т. д. Когда драматурги в спешном порядке набросились на этот еще текущий и совершенно еще не кристаллизовавшийся

материал, произошло нечто, что единственно можно назвать драматургическим абортom: в театрах появился ряд пьес-недоносков, сделанных халтурно, на скорую руку, невыношенных. Как у всех недоносков, у них была несоразмерно большая голова, напичканная первоклассной идеологией, и рахитичное чахлое туловище, не могущее снести груза этой идеологии. Как все недоноски, они нуждались в искусственном питании и быстро погибали, несмотря на все усилия, к которым прибегала в их кормлении критика. Все эти пьесы делались по одному и тому же неизменному шаблону: неизбежным на сцене было промышленное предприятие или колхоз, затем непременно возникал заговор вредителей и под конец так же непременно карался порок и награждалась добродетель...

Основная немощность этих творений не проистекала, как мы видим, из неспособности их авторов: упомянутые сюжеты избирались и такими драматургами, прежние произведения которых были достаточным доказательством их таланта; но результат от этого лучше не становился. Катаев, автор «Квадратуры круга», дал пьесу «Авангард», которую не могла даже спасти (на сколько-нибудь длительное время) постановка такого театра, как Вахтанговский (поставленная в немецком переводе в Берлине, эта пьеса выдержала только от четырех до пяти спектаклей). Тренев, автор преуспевающей «Любови Яровой», написал жиденькую колхозную пьесу «Ясный Лог» (поставленную Московским Малым театром осенью 1931 года). Одаренный прозаик Николай Никитин вышел на арену с драмой «Линия огня», которую — при всей ее выдержанной идеологии — сама советская критика вынуждена была признать художественно неполноценной (Таировский театр в Москве). Алексеем Толстым была написана пьеса столь неудачная, что она, вопреки большому имени автора, вообще поставлена не была. Из всего этого скороспелого суррогатного материала выгодно выделяется одна пьеса, показанная с большим успехом сначала в Ленинграде и затем в Москве: это «Страх» Афиногенова. В этой вещи мы наново встречаемся со всеми стандартными элементами вредительского заговора, но здесь они углублены постановкой нравственной проблемы всеобщего значения — проблемой права революции на террор, и это-то как раз и обеспечивает пьесе долгую жизнь.



Начатая драматическими театрами погоня за актуальностью перекинулась и на оперу и балет. В течение театрального сезона 1930/31 года Мариинский театр поставил балет под названием «Болт». Сцена представляла собою, конечно, завод; показан был танец рабочих у станков и печей, танец «вредителей», танец «кулацких элементов» и, наконец, как балетный апофеоз, верх великолепия — танцы различных красноармейских частей, вплоть до кавалерии, которая бешено скакала галопом... верхом на стульях. Эффект был не совсем великолепным: премьера балета оказалась его последним спектаклем. Немногим больше продержалась в том же театре опера «Лед и сталь». Одновременно московский Большой театр ставил «производственную» оперу «Прорыв», которую точнее надо бы озаглавить «Провал»: если не ошибаюсь, сразу же после первого спектакля она была снята с репертуара. Присутствовавший на премьере Сталин вынес весьма резкий приговор, и участь оперы была решена; в правительственных кругах убедились наконец в опасности этой эпидемии и приняли меры для того, чтобы театральный репертуар очистить и дезинфицировать. Как раз в эту пору и было отдано новое распоряжение относительно Большого театра и театра Станиславского. Из списка запрещенных книг был извлечен ряд театральных произведений, весьма слабо связанных со злободневностью, но зато тем более крепко — с подлинным искусством. По приказу свыше был снят запрет с булгаковской драмы «Дни Турбиных»; некогда запрещенные пьесы, — как «Мольер» Булгакова и «Самоубийца» Эрдмана, — снова оказались разрешенными. Только что закончившийся сезон 1931/32 года проходил, в общем, под знаком обновления классического репертуара, в особенности в опере и балете. За борьбу против распространившегося в театре заболевания «красной халтурой» взялись, как видно, всерьез, и можно надеяться, что это приведет к созданию нормальных условий в работе драматурга. Талантливый молодой драматург Олеша определил положение метко и кратко: «Писатель должен иметь время думать».

До сих пор речь шла о профессиональном, общепризнанном театре, который, собственно, лишь продолжал начатую задолго до революции работу. Но в театральной жизни суще-

ствуют явления, у которых нет предреволюционных предков, и без обзора их этот очерк о современном русском театре был бы неполон. Явления эти тем более интересны потому, что, поскольку мне известно, в современном европейском театре им нет себе подобных.

Если нам следовать от малого к большему, надо будет начать с «Живых газет». Как говорит само название, «Живая газета» — не что иное, как театрализованная хроника на темы отчасти общеполитические, отчасти же — более специфические, связанные с жизнью того или иного завода. Эта театральная форма возникла на сценах рабочих клубов, в огромном числе выраставших в первые годы революции. Даже сегодня «Живая газета» довольно часто опирается на местные любительские силы, но все больше участвует в ней и профессиональная актерская молодежь, организуя для «Живых газет» небольшие театральные труппы: при постоянном составе (этот принцип сохраняется) нет у них постоянных подмостков — с одной сцены рабочего клуба они переходят на другую. Это, разумеется, только явление «прикладного» искусства, театра малых форм, но «Живая газета» и не претендует на большее. Материал для этих «газет» дается авторами их собственного круга, скромно остающимися в неизвестности; никто из значительных профессиональных драматургов не испытал еще своих сил в этой художественной форме.

Из этих любительских рабочих театров выросли также так называемые ТРАМы (Театры Рабочей Молодежи), постепенно превращающиеся в подобие театра профессионального типа, со своими, однако, особыми традициями и своим особым репертуаром. Труппы этих театров состоят почти исключительно из молодых рабочих, проявивших уже ранее на сценах своих рабочих клубов значительный актерский талант. И если где-нибудь «производственные» пьесы звучат не фальшиво, то это именно здесь. Актеры их выросли в производственной среде, она им хорошо знакома, и ее интересы им действительно близки. Репертуар ТРАМов никогда не выходит за узкие рамки этих театров и не попадает на большую, профессиональную сцену. И если превосходство московских профессиональных театров над ленинградскими неоспоримо, ТРАМы Ленинграда с точки зрения художественной много интереснее ТРАМов Москвы.



И в заключение упомянем еще один путь: на волю из четырех театральных стен, под открытое небо, на улицу, на площадь: к «Театру улиц и площадей». Такого термина, собственно, еще не существует; возможно, он впервые встречается здесь, в этой статье. В этом нет ничего удивительного, так как нет даже и театра, о котором речь: существует он всего-навсего в зачаточном состоянии. Под этим я подразумеваю не слишком многочисленные опыты массового театра под открытым небом, по времени приуроченные к так называемым «революционным» праздникам. И снова Ленинград — Петербург опередил и здесь Москву. Из всех московских экспериментов этого типа применение в будущем найдет, возможно, лишь грандиозная, почти безумная идея одного молодого музыканта, задумавшего осчастливить город симфонией... заводских сирен. «Оркестр» должен был играть сразу же вслед за первой и единственной репетицией — эксперимент не удался, и о нем забыли. Но многие петербургские поклонники театра еще и сейчас вспоминают зрелище, подмостками которого были огромный портал и лестница петербургской Биржи. Ставилась спешно состряпанная агитационная народная пьеса; но дело-то было не в пьесе, а в гигантском масштабе театра: вместо первоначального гонга — пушечный выстрел, вместо огней рампы — военные прожекторы, вместо декораций — огромные белые колонны на черном покрывале ночи; внизу, на Невской набережной — колышущаяся многотысячная толпа составляет партер, в ложах же — корабли на причале... То было поистине великолепное театральное зрелище, ради которого стоило вышвырнуть несколько миллиардов рублей: в то время самой скромной денежной единицей был миллион. Позже пришлось считать на десятки и сотни миллионов; крупные затраты на подобные эксперименты стали невозможны. В дальнейшем не слишком многочисленные опыты таких спектаклей на улицах и площадях проводились в гораздо меньшем масштабе, и успеха поэтому не имели. Быть может, однако, что путь к театру будущего пройдет как раз через «улицы и площади» и что он-то и приведет нас снова ко временам давно забытой греческой агоры.

# ТЕАТР В СОВЕТСКОЙ РОССИИ. ДВА ВЕЛИКАНА: СТАНИСЛАВСКИЙ И МЕЙЕРХОЛЬД

(От нашего парижского корреспондента)

Описываемая вторая встреча с Евгением Замятиным имела место в небольшой вилле в Cagnes-sur-mer самого тихого уголка Ривьеры на полпути между Ниццей и Cannet. Окна его комнаты выходили в полутропический сад и окаймляющее его море. Он в настоящее время живет там, работая над своей новой книгой.

— Ривьера, — говорит он, — очаровательна. Она мне напоминает Крым. Но она действует деморализующе. Я чувствую себя ужасным лентяем, я чувствую отвращение при мысли возвращаться на Север.

— Почему вы не вернулись обратно в Россию этой зимой?

— Конечно, я вернусь туда; я хотел бы только продлить мою визу на некоторое время. Вы знаете, не очень приятно возвращаться в пустой дом в Ленинграде в середине зимы. Все те, кто там, имели достаточно времени запастись топливом, но мне, если я сейчас уеду туда, будет трудно отопить помещение. Условия питания тоже неважные зимой. Поверьте мне: жизнь здесь гораздо проще и легче. Однако, в конце концов, эта страна Лотоса тоже не выход из положения. Однако поговорим о русском театре.

И он начал:

— Вы, наверное, знаете, что русский театр — самый революционный театр в мире — революционный не только в политическом, но и в эстетическом смысле. Он также самый предприимчивый и имеет постоянный приток новых идей. Поэтому это единственный не «отсталый» театр в мире.

Театральная революция опередила политическую революцию на 15 лет. Станиславский, основатель Московского Художественного театра, — это Ленин русской сцены. До приблизительно 1902 года первенствующее положение занимал Александринский театр. В своем роде это был замечательный театр, но он был, по существу, русской Французской Комедией и не отличался от других современных европейских театров в том смысле, что успех спектакля зависел от отдельного



актера. Там были большие артисты Давыдов, Варламов, Савина, Комиссаржевская, но они были «индивидуальностями». Давыдов был всегда Давыдовым, Варламов — Варламовым. Приходили скорее смотреть «звезды», чем спектакль. Там не было органической связи действия. Юрьев, например, имел привычку орать в стиле декламации Французской Комедии. Варламов в том же самом спектакле стремился к реализму, кто-нибудь другой в этой же пьесе играл под первостатейный водевиль. Александринка имела успех, потому что отдельные артисты играли блестяще, но там не было коллективизма в действии, они не образовали так называемый оркестр.

## «ИОГИЗМ» СТАНИСЛАВСКОГО

Первый Станиславский восстал против театра со «светилами». Его театр был основан на совершенно другом принципе — на зрительной согласованности спектакля и на драматической согласованности ансамбля. Это не значит, что в нем не было места для больших актеров. Качалов — играющий Ивана в «Братьях Карамазовых» — великолепен, благодаря его перевоплощению. Станиславский проповедовал иогизм своим актерам; они должны отказаться от мира; они должны размышлять; они должны забыть самих себя и жить своей ролью. Когда Михаил Чехов играл Вершинина, он продолжал оставаться Вершининым и в промежутках между спектаклями. А он на него не похож ни в какой степени. В жизни это флегматичный и скорее мрачный человек. Когда он играл Хлестакова (я видел его в антракте), он продолжал держать себя с эксцентричностью Хлестакова. «Иогизм» Станиславского творил чудеса, и Художественный театр — единственный театр в мире, который достиг того, что Стендаль называет совершенно полной иллюзией.

## МЕЙЕРХОЛЬД

Два больших имени русской сцены — это в настоящее время Станиславский и Мейерхольд. Хотя Мейерхольд начал свою карьеру в Московском Художественном театре, его учение об искусстве есть протест против Станиславского, и его спектак-

ли далеки как полюс от спектаклей Художественного театра. Мейерхольд восстал против «совершенной иллюзии». Его театр биомеханический, по его собственному выражению. Он не реальный и условный до последней степени. Это вид кукольного спектакля, где физическая жестикуляция — это все, а психологическое содержание — ничто. Мейерхольд никогда не останавливался перед урезыванием текста классических пьес и прибавлением к ним биомеханических штрихов собственного изобретения. В его «Ревизоре» герой появляется мертвецки пьяным; немая сцена в последнем акте заменяется рядом восковых фигур. У Мейерхольда есть только одна общая черта с Художественным театром — это созвучное единство его ансамбля.

— Как принимает эти условные спектакли русская публика?

— Средняя публика не понимает их, но советские «умники» преклоняются перед Мейерхольдом и считают ошибочно все его новшества за нечто сверхреволюционное. Обычная публика, включая пролетариат, стремится в Московский Художественный театр или в другие многочисленные театры, основанные на принципе Станиславского. Станиславский и Мейерхольд — это две большие величины в русском театре, и каждый из театрального мира может быть отнесен к одному или другому. Некоторые режиссеры, вроде Таирова, более или менее удачно комбинировали оба эти, по-видимому, несовместимых метода.

Важно отметить, что оба театра — и Мейерхольда, и Станиславского — являются прекрасными театральными школами. Имеются многие молодые актеры, как, например, в Художественном театре Яншин, Хмелев, Тарасова, Степанова, которые с успехом заменяют старое поколение.

## СПЕКТАКЛИ «ПЯТИЛЕТКИ»

До 1928 года русский театр был чисто эстетическим. В 1928 году правительство решило, что самая важная вещь в жизни — это чугун, и театры сделались агитаторами за пятилетний план. Появились новые пьесы, где рассматривалась экономическая революция. У Вахтангова — «Путина». Появилась пьеса Киршона «Хлеб». Опера и балет приняли участие в этой кампании.

Балет потерпел полную неудачу, несмотря на очень интересную музыку Шостаковича.

1932



## МОСКВА — ПЕТЕРБУРГ

«Москва — женского рода, Петербург — мужеского», — писал Гоголь ровно сто лет назад. Это — как будто случайно брошенная шутка, грамматический каламбур, но в нем так метко подсмотрено что-то основное в характере каждой из двух русских столиц, что это вспоминается и теперь, через сто лет.

Петербург с тех пор успел стать Ленинградом, но остался Петербургом гораздо больше, чем Москва — Москвой. Москва отдалась революции стремительней, безоглядней, покорней, чем Петербург. Да и как же иначе: победившая революция стала модой, а какая же настоящая женщина не поторопится одеться по моде? Петербург принимал новое без такой торопливости, с мужским хладнокровием, с большой оглядкой на хороший вкус. Он шел вперед медленней, и это понятно: ему приходилось нести с собой тяжелый груз культурных традиций, особенно ощутительных в области искусства. Без этого громоздкого багажа, налегке — московские музы мчались, обгоняя не только Петербург, но и Европу, а иногда задом и здравый смысл. «Москва требует, чтоб если уж пошло на моду, то чтоб по всей форме была мода!» — подтрунивал над Москвой еще Гоголь, уже он знал эту ее женскую слабость.

Впрочем, эта безоглядная погоня за новым — не только женская черта, она идет еще и от молодости: новой Москве, живущей рядом, поверх, сквозь старую, шестисотлетнюю, — минуло только шестнадцать! От неожиданных, пестрейших сочетаний старого и нового — в Москве кружится голова; Петербург строже, он и теперь, как во времена Гоголя, — «не любит пестрых цветов». Петербург останется окном в Европу, на Запад; Москва стала дверью, через которую с Востока, сквозь Азию, хлынула в Россию Америка со всем, что в ней есть хорошего и дурного.

Это — конечно, не больше чем схема. В жизни, особенно в зеркальной, — в искусстве — такой географической точности нет: там, смотришь, задорный московский вихор мелькнет на Невском проспекте, там крикливая московская площадь притихнет под строгой тенью петербургского Медного всадника. Но несмотря на эту перетасовку, сквозь все перемены, во всех зеркалах — можно разглядеть свое лицо у каждой из двух столиц. И, может быть, отчетливей, резче всего это видно в каменном зеркале архитектуры, в том, какой след оставлен здесь революцией в Петербурге и Москве.

Петербург рос как правительственный, императорский город, его строила казна, государство, система. Большая часть зданий, определяющих его лицо, — великолепные работы Растрелли, Гваренги, Томона, Воронихина — вышла из эпохи Екатерины, Первых Александра и Николая. Безвкусие последних императоров, к счастью, не успело положить на Северную столицу своей печати: к этому времени основная архитектурная композиция Петербурга оказалась уже законченной. Таким он встретил и революцию, и эта его законченность, архитектурная полнота, была причиной того, что и после революции он сохранил свое прежнее лицо. Для нового — не было уже места почти нигде, кроме петербургских окраин: только там революция и оставила следы, там — кругом Петербурга — медленно растет Ленинград, элементами которого является, например, удачно скомпонованный квартал новых домов для рабочих у Нарвских ворот, с огромным отлично оборудованным театром — Домом культуры, и такие же Дома культуры в других рабочих районах.

Совсем по-иному, по-восточному, строилась царская Москва: капризно, раскидисто, пестро, бессистемно. Ее ростом не руководила ничья единая воля. В противоположность императорскому Петербургу, она была помещичьей и купеческой столицей — купеческой по преимуществу. Разбогатевшие выходцы из какой-нибудь уральской глуши, с волжских старообрядческих скитов — оседали здесь и строили для себя «особняки» по своей уральской и волжской фантазии. Так же как дворцы для Петербурга — для Москвы типичны эти «особняки», дома для одной семьи, бесцеремонно расположившиеся рядом с современными многоэтажными громадами. И кроме особняков — церкви, бросающиеся в глаза множество церквей, большей частью очень древних, XIV—XV веков, наследство той эпохи, когда Москва была столицей благочестивых царей.

Как только Москва после революции снова стала столицей, она была наводнена огромным количеством учреждений и чиновников, рожденных новым социалистическим типом хозяйства. Острейший жилищный кризис, какого не испытывала ни одна из европейских столиц, заставил новую власть спешно заняться постройкой новых домов. Уступая им место, с центральных улиц Москвы стали исчезать прежние не-



большие «особняки» — и стали исчезать церкви (что было отчасти связано и с антирелигиозной политикой власти).

Лицо города, отдельных его частей — особенно изменяет снос таких строений, как церкви. Те, кто видел, например, прежнюю площадь на берегу Москва-реки с храмом Христа, теперь не узнают ее: видной издалека золотой головы, огромного желтовато-белого тела храма — уже нет. Большой архитектурной ценности это колоссальное здание не представляло, но нельзя не пожалеть о разрушении таких старых построек, как Симонов монастырь, Чудов монастырь в Кремле, как старая Сухарева башня, очень украшавшая площадь в конце Мясницкой улицы. В иных случаях снос таких старых построек оказался оправданным с точки зрения архитектурно-композиционной. Так, очень выиграл вид на кремлевскую Красную площадь после сноса Иверских кремлевских ворот и Иверской часовни; теперь со стороны Охотного ряда на синем фоне неба виден великолепный собор Василия Блаженного, раньше заслонявшийся воротами и часовней.

Новых, недавно построенных домов совсем не видно на главных улицах Петербурга — и они бросаются в глаза в центральных частях Москвы. Именно «бросаются в глаза»: это — вторгшаяся в старую Москву Америка, вернее, общедоступное берлинское издание Америки — «конструктивные» комбинации каменных кубов, типа работ Корбюзье. Но московский вкус требует, «чтоб по всей форме была мода»: в Москве старались «перекорбюзьерить» Корбюзье, там иные из таких новых зданий еще суше, абстрактней, голее. Типичный пример этого стиля — выкрашенный в темную краску угрюмый куб Института Ленина в самом центре Москвы на Тверской улице. Некоторые из левых московских архитекторов объявили этот американско-берлинский стиль «пролетарским» (а стало быть, — самым модным), но... пролетариат не поверил и запротестовал, когда эти унылые кубы стали расти в рабочих районах. Один из виднейших московских архитекторов, Щусев, теперь уже признается: «Оказалось, что упрощенный конструктивистский тип архитектуры не во всех случаях близок и понятен массам... Коробкообразная, плохо сработанная внешность зданий скоро приелась... Потребовалось знакомство с работами великих мастеров прежних эпох... Архитектура без усвоения двух родственных искусств — живописи и скульптуры — не может справиться со своими задачами...» (газета «Советское искусство», 26 марта 1933 г.).

Из двух родственных архитектуре искусств — скульптура, казалось бы, должна была расцвести в новой революционной России: победившая революция обнаружила явное стремление закрепить себя в веках установкой соответствующих монументов на улицах и площадях обеих столиц. Монументы эти очень быстро размножались в первые послереволюционные годы, но большей частью так же быстро и исчезали, ибо они делались из самых недолговечных материалов — вплоть до гипса. Такая непредусмотрительность была очень счастливой: сделанные наспех, дисгармонизировавшие с архитектурным окружением, эти фигуры, бюсты и бюстики отнюдь не украшали революционных столиц. Иные из них по новой советской терминологии были бы, пожалуй, теперь признаны даже вредительскими: как иначе назвать один из первых петербургских памятников Марксу — бюст (работы Матвеева), изображавший основоположника коммунизма... с моноклем в глазу? Маркс, как известно, действительно носил монокль, но этот буржуазный аксессуар слишком резко нарушал канонизированный образ. Исполняющееся вскоре пятидесятилетие со дня смерти Маркса предполагается увековечить постановкой ему новых памятников в обеих столицах, и уже объявлен конкурс на проекты этих памятников, причем Москва действует, конечно, с американским размахом — она объявила всемирный конкурс; Петербург — скромнее: он ждет проектов только от советских архитекторов.

Императорский период, сравнительно мало заметный в Москве, на улицах и площадях, на набережных и в парках Петербурга оставил целую бронзово-каменную летопись, открывающуюся великолепным, воспетым Пушкиным «Медным всадником» (памятником Петру Великому работы Фальконе). У революционного Петербурга хватило вкуса и выдержки, чтобы сохранить, за самыми малыми исключениями, все эти монументы, вплоть до необычайно выразительной, грузной фигуры Александра III, встречающей путешественника сейчас же при выходе с вокзала на Невский. И у Петербурга хватило чувства стиля, чтобы один из немногих, уже не временных, а постоянных революционных монументов — фигу-



ру Ленина — поставить не в центре, не среди ампирных зданий и императорских памятников, а ближе к рабочим окраинам, к Ленинграду (на площади у Финляндского вокзала). Москва с прежними памятниками обращается более непринужденно; так, года два назад старые москвичи с изумлением увидели, что памятник Минину и Пожарскому переселился с своего прежнего места, поближе к собору Василия Блаженного... и к Мавзолею Ленина. В новых своих «постоянных» монументах Москва предпочитает, как и в новых домах, «геометрический стиль» (белый обелиск в Александровском саду, серый — на бывшей Скобелевской площади). К сожалению, пока среди новых памятников ни в Москве, ни в Петербурге нет ни одного, который возвышался бы над средним уровнем, медный голос которого звучал бы с силой, хотя бы отдаленно приближающейся к силе петербургского «Медного всадника».

\* \* \*

Типичное петербургское здание с колоннами на набережной Невы: Петербургская Академия художеств, резиденция другой, соседствующей с архитектурой музыки — живописи. Еще с XVIII века, когда основана была Академия, столицей русской живописи стал Петербург. Незадолго до войны и революции через петербургское «окно в Европу» занесло семена нового французского искусства, и скрещение их со старой русской живописной культурой дало богатейшие всходы в группе художников, объединившихся под именем «Мир искусства» (Бакст, Бенуа, Билибин, Григорьев, Рерих, Судейкин, Серов, Яковлев и др.). В Петербурге, превратившемся в Ленинград, этим художникам стало тесно, и большая часть из них стала теперь художниками Парижа и Нью-Йорка. Но созданных ими традиций и работ мастеров, оставшихся верными Петербургу, оказалось достаточно, чтобы Петербург сохранил за собою в этой области первое место и теперь, когда официальной столицей стала Москва. Нельзя, разумеется, говорить о «петербургской» и «московской» школах живописи: диффузия в этой области еще естественней, чем в других, но Москву, конечно, можно узнать и здесь.

В истории Москвы в эпоху «смутного времени» рядом с именами царей записаны имена самозванцев. Не обошлось здесь без самозванцев и в новое смутное время. «Трамвай Б»,

«Бубновый валет» — под такими кличками скрывались они в Москве до революции; это были члены одной семьи — футуристов. После революции футуристы вместо прежних своих лозунгов взяли лозунги Октября: они объявили себя полномочными представителями революции в живописи и свое искусство — «пролетарским». Несколько лет малиновые и синие кубистические рабочие красовались на революционных знаменах и плакатах, но затем повторилась та же история, что с «пролетарским стилем» в архитектуре: принятых снобами образцов «пролетарского искусства» — не принял пролетариат. Реакция здесь была еще резче, и она выразилась в том, что маятник живописи от крайне левой точки откачнулся до крайней правой (формально). Вакантную резиденцию «пролетарских художников» захватили новые самозванцы — «ахровцы» (от «Ассоциация художников революции» — «АХР»), пытавшиеся воскресить примитивно-натуралистический, резко тенденциозный жанр. Художественные результаты их деятельности оказались так убоги, что они потеряли свое положение еще быстрее, чем футуристы, у которых по крайней мере было искреннее желание обновить форму, хотя они и зашли тут далеко «левее здравого смысла». Петербург с большой выдержкой ждал конца эпохи самозванцев — и, по-видимому, в течение последнего года этот кризис разрешился: все советские художники вошли в единое общество, построенное на основе не только модных политических лозунгов, но и на принципе подлинного мастерства. Художественно-руководящая роль в этом обществе, по-видимому, останется за мастерами, близкими к «Миру искусства». Весною этого года в Петербурге очень торжественно была открыта большая объединенная художественная выставка, летом переселяющаяся в Москву.

Кризис другого, уже специфически-советского типа, параллельный наблюдающемуся и среди европейских художников, — это кризис станковой живописи. «Станковисты» еще работают как в Москве, так и в Петербурге, но работают преимущественно для себя — в лучшем случае, чтобы показать свои картины на выставке, а затем — украсить ими стены своей мастерской. С окончанием эпохи НЭПа исчезли без следа все *nouveaux riches*<sup>1</sup>, торопившиеся продемонстрировать свою культурность покупкой картин; в бюджет теперешнего

---

<sup>1</sup> Нувориши, или новоиспеченные богачи (*фр.*).



советского обывателя в качестве предметов роскоши входят уже не картины, а сливочное масло; государство, бросившее все свободные средства на развитие промышленности, тоже не в состоянии затрачивать много на поддержку художников. Экономика поставила мастеров станковой живописи перед вопросом о необходимости искать выход в работах, доступных массовому потребителю, — в колонизации областей прикладного искусства.

Начало этой колонизации еще в годы военного коммунизма положил Петербург, открывший великий исход художников на книжные поля — на работы по книжной графике. Уже тогда в Петербурге возник целый ряд художественных книгоиздательств, объединивших вокруг себя ряд первоклассных мастеров и оставивших после себя на полках книгопоклонников маленькие художественные музеи (превосходные издания «Аквилона», «Петрополиса», «Academia»). С окончанием НЭПа эти частные издательства в качестве капиталистических предприятий были ликвидированы, но их культурные традиции и их технические силы остались, сконцентрировавшись за последние годы преимущественно около двух издательств: кооперативного «Издательства писателей» и перешедшего в руки государства изд-ва «Academia». За Петербургом — потянулась и Москва, несколько позже художественные издательства появились и там, но лучшие образцы художественной книги пока по-прежнему выходят в Петербурге. Во всяком случае, как в Москве, так и в Петербурге одинаково наблюдается это характерное явление: массовый переход художников от мольберта к книге.

Для сравнительно немногих живописцев оказалась открытой другая область, измеряемая уже не сантиметрами книжного поля, а десятками метров театральной декорации. Здесь ведущую роль бесспорно заняла Москва, «моду по всей форме» долгое время диктовал и Петербургу, и всей России — конечно, Мейерхольд. Эта новая мода «конструктивных декораций», изгонявшая из театра все следы живописи, упразднявшая даже театральные костюмы (замененные одинаковой для всех персонажей «производственной одеждой»), — по своей схематичности и оголенности была совершенно параллельна тому, что происходило и в других областях. К счастью, Мейерхольд прошел долгую петербургскую школу, и главное, это — человек гораздо более талантливый, чем его левые сосе-

ди по другим искусствам, и потому работавшие по его принципам театральные художники дали ряд очень интересных увражей<sup>1</sup> (работы москвичей Нивинского, Рабиновича, Шлепянова, петербуржцев Дмитриева, Акимова). Но от этой скелетной, геометрической моды теперь уже отказался и сам автор ее. Наряду с возвратом к многокрасочным декорациям и богатым костюмам (особенно в опере и балете), в качестве «последнего слова» выдвигается на первый план метод «концентрированного реализма», требующий постройки на сцене «объемных», «трехмерных» декораций и обстановки спектакля минимальным количеством «реальных вещей».

\* \* \*

Из всех семи сестер — женская стихия полнее всего выражена, конечно, в Талии и Терпсихоре. Театр начинает жизнь только с того момента, когда он оплодотворен мужским началом — драматургом; актер только тогда становится настоящим артистом, когда он до конца отдается выбранной роли; режиссер — только опытный воспитатель, по-своему формирующий в ребенке заложенную автором наследственность. И если «Москва — женского рода, а Петербург мужеского», то где же, как не в Москве, театру было найти наиболее благодарную почву? И можно ли было ожидать другого, чем полной победы московских театров? Здесь Петербург сдался на милость победительницы, он до конца признал ее власть. Настоящие петербургские театралы в свои драматические театры уже не идут — они ждут московских гастролей.

Это не значит, что в стане победителей — все спокойно: усталое равновесие старости — там еще далеко, там еще идет борьба между русской театральной Москвой и новейшей Москвой — «американкой». Америка, стремление к необычности, к сенсации, к блестящему трюку, чисто американская бесцеремонность в переделке на свой лад пьесы, эффектная, беспокойная, всегда «самая последняя» мода — это, конечно, Мейерхольд. Его стремительным американским натиском Художественный театр Станиславского в первые годы после революции был отодвинут на второй план. Мейерхольд был признан вождем революционного театра, он — член партии,

---

<sup>1</sup> От фр. *ouvrages* — работы, произведения (*сост.*).



он — «почетный красноармеец», он — диктатор «Театра имени Мейерхольда», его вассалы — «Театр Революции», «Студия Малого театра», «Трам» (Театр рабочей молодежи); его лазутчики проникают даже в бывший «императорский» Малый театр, в созданный учениками Станиславского Вахтанговский театр, где появляются постановки мейерхольдовского типа.

Но слишком быстрое американское prosperity<sup>1</sup> повело к кризису: параллельно с отходом от крайне левых позиций во всех областях искусства два года назад вкусы театрального зрителя и (что имело еще более реальные последствия) вкусы кремлевских властей — явно сдвинулись в сторону Станиславского. Еще до этого у Мейерхольда началась полоса неудач — провалом пьесы Маяковского «Баня»; далеко не полный реванш дали ему постановки «Ревизора» и «Горя от ума»; даже его гениальная режиссерская выдумка не могла спасти плохой пьесы «Вступление», поставленной в последний сезон. Совсем недавно Мейерхольду изменил его петербургский вассал — Александринский театр: руководство этим театром перешло в руки одного из старых учеников Станиславского.

Этот сдвиг театральной равнодействующей от крайней левой к центру отражается и в репертуаре, где вновь появились классики, оттесняя на второй план часто второсортные советские пьесы. От периода рискованных экспериментов Москва переходит к более спокойной и организованной театральной работе, к закреплению своих побед. Побежденные петербургские театры светят только отраженным светом Москвы. Единственный форт, еще не выкинувший белого флага, — это петербургский Театр оперы и балета (бывший Мариинский театр), до сих пор не уступающий первого места московскому Большому театру.

Первое десятилетие после революции — в оперно-балетном театре неблагополучно как в Петербурге, так и в Москве. Труппы этих театров гораздо сильнее, чем драматических, были обескровлены утечкой первоклассных артистических сил за границу (Шаляпин, Кузнецова-Бенуа, Смирнов, Карсавина, Нижинский, Мясин, Спесивцева, Данилова и много других). Эти потери быстрее восстанавливались в петербургском Мариинском театре, унаследовавшем от императорской эпохи богатые традиции и лучшую школу, особенно в балете.

---

<sup>1</sup> Процветание (*англ.*).

Неблагополучие было и в репертуаре, который пытались советизировать форсированным темпом. Но легкая оперно-балетная ладья оказалась неприспособленной к перевозке тяжелого груза утилитарности: большая часть постановок «индустриальных», агитационных балетов и опер потерпела крушение (балет «Болт» в Петербурге, опера «Прорыв» в Москве, опера «Лед и сталь» в Петербурге). Это вызвало поворот к классическому репертуару, а в опере и балете — еще резче выраженный, чем в драме. Петербург, кроме того, нашел еще и другой выход: он открыл свое «окно в Европу» и показал ряд очень удачно и остро интерпретированных новых европейских опер («Прыжок через тень» Кшенека, «Воцтек» Берга, «Дальний звон» Шрекера, «Саломея» Штрауса, «Три апельсина» Прокофьева). «Опера и балет — царь и царица петербургского театра» — так было, по свидетельству Гоголя, сто лет назад — и так осталось до наших дней. И не сыграли ли здесь решающую роль «индивидуальность», характер Северной столицы? Опера и балет — только наполовину живут в «женской» стихии театра: наполовину — они дышат музыкой, а корни русской музыки — издавна в Петербурге.

\* \* \*

Если составить карту музыкальных кладов народной русской песни, то самые богатые залежи окажутся на Севере: здесь, в новгородских, олонецких, архангельских, мезенских селах еще до сих пор сохранилась старая обрядовая, хороводная, лирическая русская песня, в подмосковной России уже давно вытесненная фабричной, музыкально-убогой «частушкой». На этих кладах выросла в Петербурге знаменитая Могучая кучка (Римский-Корсаков, Мусоргский, Бородин). Первая русская консерватория (недавно праздновавшая свое 70-летие) была создана тоже в Петербурге. Из Петербурга отправились завоевывать русской музыкой мир Стравинский, Прокофьев, Глазунов, дирижер Кусевицкий. Великолепный, с двумя рядами колонн, зал Дворянского собрания, заполненный петербургской интеллигенцией; сверху, с хор, свешиваются через барьер головы студентов и курсисток; на эстраде — со своей волшебной палочкой Кусевицкий, за роялем — Скрябин... Кто из бывавших перед войной и во время войны в Петербурге не помнит этих блестящих музыкальных праздников?



Многое с тех пор изменилось. Зал Дворянского собрания стал залом Ленинградской филармонии. Умер Скрябин — умер не только физически: его утонченно-чувственная мистика перестала быть слышной, этот недавний кумир — уже совсем забыт. Нет Кусевицкого — и, нужно сознаться, нет новых очень крупных русских дирижеров (лучшие концерты идут под управлением иностранных гастролеров). Но зал Филармонии по-прежнему собирает на концерты весь цвет интеллигенции, уцелевшей от Петербурга и выросшей в Ленинграде. В Москве — иное: там такие блестящие собрания можно скорее встретить в театрах, но петербуржцы остались меломанами прежде всего.

Сложнейшая, почти математическая, природа музыки создает для нее броню, надежно защищающую ее от микробов дилетантизма, которым гораздо легче было проникнуть в живопись, в литературу, в театр. В музыке поэтому менее болезненно протекали процессы, наблюдавшиеся в других областях искусства. Музыкальная организация, пытавшаяся спекулировать на политических лозунгах («РАМП»), умерла еще в младенческом состоянии. Почти не было попыток заменить органический рост нового содержания в музыке — фабрикацией скороспелых музыкальных гомункулусов. С большим опозданием развиваются в музыке фазы борьбы между формальными течениями. «Левое» крыло, родственное новым французам, Шёнбергу, Хиндемиту, Стравинскому, — до сих пор задает основной тон (едва ли не самым ярким и талантливым представителем этого является молодой петербургский композитор Шостакович, автор оперы «Нос» на сюжет Гоголя и ряда балетных, оркестровых и фортепьянных опусов). Но недавно в Петербурге возникла новая группа (композитора Щербачёва), которая стремится восстановить в правах мелодию, утерянную в погоне за остротой и оригинальностью гармонизации, типично для крайней левой. В этом, если оглянуться на театр, можно найти признаки явления, совершенно параллельного отступлению «мейерхольдизма» перед эмоциональным театром. И в полной аналогии с театром за последние годы на первый план выдвигается классический репертуар, особенно — Бетховен, музыка которого трактуется как «оптимистическая», дающая слушателям «зарядку бодрости». Из современных «заграничных русских» композиторов больше всего привлекает публику Стравинский: одним из крупнейших событий в советской музыкальной жизни было первое

исполнение «Эдипа» и «Свадебки» Стравинского замечательным петербургским хором Климова.

Но если уж дело касается каких-нибудь небывалых «американских» затей в музыке, то тут уж, конечно, первое слово за Москвой. Москва, например, изобрела «Персимфанс» — первый симфонический оркестр, свергнувший власть дирижера и самоуправляющийся, в порядке коллективном. Московские эдисоны строят аппараты электромузыки, «музыки будущего». Только в Москве могла быть и была сделана попытка перепрыгнуть в еще более отдаленное и утопическое будущее: несколько лет назад, во время одного из революционных праздников, новая столица услышала симфонию одного молодого московского композитора, исполненную на заводских гудках; дирижировать этими «голосами города» оказалось невозможно, получился нестройный хаос. Кстати сказать, резко изменился, американизировался и тембр голоса самой Москвы, после того как лет пять назад там были сняты все церковные колокола. Петербург, даже больше — Ленинград, музыку колоколов сохранил у себя до сих пор.

\* \* \*

Больше всего материала для суммарных выводов, для итогов — дает, конечно, литература. И это понятно, потому что здесь собраны элементы всех искусств: в композиции — архитектура, в типах — резец, в пейзаже — краска, в стихе — музыка, в диалоге — театр. Анализ этого сложного материала автор статьи попытается сделать в отдельном очерке. Здесь остается только сказать, что все «московские» и «петербургские» обертоны, которые слышны в голосах других искусств, в советской литературе звучат особенно отчетливо и полно. Здесь, может быть, виднее всего, что «Москва — женского рода, Петербург — мужеского» и что над Петербургом — ветер Европы, а над Москвою — Америки.

*Париж, VII.1933*

\* \* \*

Большая дорога русской литературы до революции проходила через Петербург. Здесь был столичный город русской литературы, Москва много десятилетий оставалась только литературной провинцией. Так на нее петербуржцы всегда и смотрели. «Петербург любит подтрунить над Москвой, над ее



неловкостью и безвкусицей», — это отмечал еще Гоголь добрых сто лет назад, добавляя, что в свою очередь «Москва попрекает Петербург тем, что он не умеет говорить по-русски». Настоящему русскому языку и Пушкин советовал учиться «у московских просвирен» — и учился сам, но все-таки, как и Гоголь, он оставался петербуржцем, поэтом «Северной Пальмиры». Красавица Нева и на берегу ее вздыбивший своего коня медный Петр, петербургские каналы и глядящиеся в зеркало их дворцы, призрачные туманы и сумасшедшие белые ночи, и люди, носящие в себе что-то от безумия этих ночей, от разрушительных буйств Невы, внезапно выливающейся из гранитных берегов и сметающей все на своем пути, — все это навеки запечатлено в русской литературе, начиная от «золотого» ее века, от Пушкина, Гоголя, Достоевского, Льва Толстого, вплоть до заканчивающих «серебряный» век Блока, Сологуба, Белого, Ремизова. Москва в окуляр большой литературы попадала изредка и как-то случайно, только один Толстой делил себя почти поровну между Москвой и Петербургом. Все другие, покидая на своих страницах Петербург, резко задерживались на полдороге в Москве и этой провинциальной столице предпочитали гоголевскую экзотику доподлинной русской провинции.

Так весь XIX век рос и строился Петербург в литературе — и строилась в Петербурге русская литература. Здесь, за малыми исключениями, издавались все влиятельные русские журналы, здесь работали все крупные издательства, здесь рождались и старились литературные течения. Здесь, уже на нашей памяти, перед войной, на смену долго царствовавшей династии реалистов, законченной Буниным и Горьким, пришли символисты, выславшие своих наместников и в Москву. Москва признала их, она послушно платила им литературную дань и только накануне катастрофы, накануне войны, вдруг взбунтовалась. Это не был, впрочем, серьезный бунт, это была скорее взбалмошная, истерическая выходка («Москва — женского рода», как подшучивал Гоголь): в Москве под заглавием «Пощечина общественному вкусу» был опубликован (1912) первый манифест русских футуристов, предлагавший «Пушкина, Достоевского и Толстого — выбросить за борт корабля современности», не говоря уже о «всех этих Горьких, Блоках, Сологубах, Буниных и прочих». Над московскими молодыми людьми, выставившими эти скромные требования, в Петер-

бурге посмеялись и забыли о них. Никому и в голову не приходило, что эти молодые люди скоро окажутся на капитанском мостике литературного корабля. Никто (за исключением поэта-визионера Александра Блока) не чувствовал, что оружие социальной революции уже заряжено и вот-вот грянет выстрел...

\* \* \*

В романах Льва Толстого бомба, упавши, прежде чем взорваться, всегда долго крутится на месте — и перед героем, как во сне, проходят не секунды, а месяцы, годы, жизнь. Бомба революции упала в феврале 1917 года, но она еще долго крутилась, еще долгие месяцы после этого все жили как во сне, в ожидании самого взрыва. Когда дым этого страшного взрыва наконец рассеялся, все оказалось перевернутым — история, литература, люди, славы.

Неожиданно для Петербурга — и еще неожиданней для себя самой — Москва оказалась столицей, резиденцией новой власти. Неожиданно для многих новая власть оказалась чрезвычайно заинтересованной судьбами вообще искусства, и литературы в особенности, правда, прежде всего — с целью использовать литературу для своих политически-утилитарных целей. Литературная политика тогда делалась наспех, с разбега, а разбег был — влево, как можно левей, по-московски: «в Москве если уж мода — то чтоб по всей форме была мода» — как не вспомнить здесь опять слова Гоголя.

И тут сразу же в литературе обозначился водораздел между Москвой и Петербургом: Москва, без оглядки, покорно покатила влево, Петербург — заупрямился, он не хотел накопленные богатства «выбрасывать за борт корабля современности». Нечего и говорить о символистах: им, выросшим в тепличной атмосфере «*tour d'ivoire*»<sup>1</sup>, нечем было дышать в этом вихре, где озон смешан был с тучами грязного мусора. Но даже и Горький тогда в какой-то мере оказался в «петербургских» рядах, в литературной оппозиции. Послушных адептов, принимавших все, без петербургской резиньции<sup>2</sup>, новая власть тогда нашла только в двух группах: футуристах,

---

<sup>1</sup> Башни из слоновой кости (*фр.*).

<sup>2</sup> От *фр.* *resignation* — смирение (*сост.*).



заготовленных Москвою еще до революции, и в новой группе Пролеткульт (Пролетарской культуры), объединившей главным образом поэтов с подлинными пролетарскими паспортами. Обе эти группы, понятно, получили поддержку власти. Но Пролеткульт был только питомником, инкубатором, попыткой в кратчайший срок изготовить лабораторным способом новые пролетарские таланты. К удивлению руководителей этой лаборатории, скоро обнаружилось, что и пролетарские таланты рождаются в естественном порядке и подчинены естественным законам медленного и трудного роста — как это было, например, с Горьким. Неверные, срывающиеся, как у молодых петушков, голоса Пролеткульта без труда были заглушены мощным басом вождя футуристов — Маяковского.

Этот поэт огромного темперамента и исключительного версификационного мастерства на несколько лет сумел загипнотизировать увлекающуюся аудиторию молодежи, даже рабочих, сумел завоевать для футуризма даже некоторых коммунистов, приставленных к литературе. Забыто было кровное родство русского футуризма с итальянскими фашистами, забыты были дореволюционные снобистические лорнеты и желтые кофты Маяковского и его друзей: изобретатели «желтой кофты» первые завладели правом на красный мандат — на представительство революции в литературе.

Впрочем, следует сказать точнее: не в литературе вообще, а только в поэзии. В журнале футуристов «Леф» («Левый фронт») убогая, дилетантская проза появлялась чрезвычайно редко, где-то на задворках. За все время своего существования футуризм не создал ни одного прозаика; даже Маяковский, не раз по секрету признававшийся автору этой статьи, что он «сел наконец за роман», — очевидно, тоже не справился с поставленной им себе задачей. И это очень характерно для футуризма — течения прежде всего эмоционального, «женского». Пусть из этих эмоций футуристы подчас складывали оды для прославления логической стихии разума, но сам футуризм по своей природе оказался непригодным к логической работе построения сюжета в романе или даже новелле.

Совершенно естественно, что новая литературная группа, вскоре начавшая конкурировать с футуристами, оказалась тоже группой поэтов и родилась тоже в Москве. Это были имажинисты, оспаривавшие у футуристов право именовать-

ся самыми левыми — и, следовательно, самыми модными. Если футуристы размахивали пролетарской эмблемой нового российского герба — молотом, то имажинисты имели все основания взять своим символом еще остававшийся неиспользованным крестьянский серп, потому что к этому времени, к началу НЭПа, крестьянство уже начинало выступать в качестве новой социальной силы. Так рожден был крупнейший крестьянский лирик — Есенин, начавший писать до революции, по-настоящему нашедший себя только теперь. С таким же правом, как Маяковский мог сказать: «Le futurisme c'est moi»<sup>1</sup>, Есенин мог заявить: «L'imaginisme c'est moi»<sup>2</sup>. Построение поэтической работы на *image*, на образе, хотя бы и очень новом, ничего нового по существу не представляло, и нужно было очарование песенного таланта Есенина, нужен был романтический соблазн самой биографии этого московского Франсуа Вийона, чтобы заставить себя слушать после чутунных громов Маяковского, чтобы занять на московском Парнасе тех лет место рядом с Маяковским.

Очень любопытно и характерно, что футуризм и имажинизм как поэтические школы не смогли пустить корней среди петербургской литературной молодежи: здесь был другой дух, более «мужской», более скептический, более склонный строить новое не на опустошенном догола пустыре, а на фундаменте прежней, западной культуры, хотя бы она и называлась страшным именем «буржуазной». И Есенин, и Маяковский — оба были одинаково враждебны Западу: первый — во имя своеобразного славянофильства, во имя веры в большевицко-мужицкую Русь; второй — во имя новой, московско-американской, сверхмашинной коммунистической России. Из всех петербургских поэтов тех лет только один Блок был антизападником (великолепные его поэмы «Скифы» и «Двенадцать»); впрочем, его отталкивание от Запада доходило до такой степени, что оно перешло в некоторое отталкивание и от революции, когда в ней из-под первоначально стихийных форм стал все сильнее выпирать жесткий сухой марксистский каркас.

Но Блок был только единицей, он шел один, за ним не было никого. Это стало особенно ясно, когда на перевыборах

---

<sup>1</sup> «Футуризм — это я» (фр.).

<sup>2</sup> «Имажинизм — это я» (фр.).



председателем Петербургского Союза поэтов выбран был вместо Блока Гумилев. За границей имя его знают, кажется, главным образом потому, что он был расстрелян по приговору ЧК, а между тем в истории новой русской литературы он должен занять место как крупный поэт и глава типично петербургской поэтической школы «акмеистов» (ἀκμή — вершина). Компас акмеизма явно указывал на Запад; рулевой акмеистического корабля стремился рационализировать поэтическую стихию и ставил во главу угла работу над поэтической технологией. Недаром же Блок и Гумилев в области художественной были врагами, и недаром за последние годы в советской поэзии наблюдается явление на первый взгляд чрезвычайно парадоксальное: молодое поколение пролетарских поэтов, чтобы научиться писать, изучает стихи не Есенина, не автора революционных «Двенадцати» Блока, а стихи рационалистического романтика Гумилева.

Поэтическая школа акмеистов существовала тогда в Петербурге не только в переносном, но и в буквальном смысле слова: в те годы работала там Литературная студия (при петербургском Доме искусств), сыгравшая большую роль в развитии советской литературы. В этой студии Гумилев читал курс поэтики и вел поэтический семинарий; параллельную работу по отделу критики вел молодой критик В. Шкловский и по отделу художественной прозы — автор настоящей статьи.

Едва ли будет преувеличением сказать, что из холодных, нетопленных аудиторий этой студии, где зачастую и лекторы, и слушатели сидели в шубах, вышла в формальном отношении наиболее интересная группа советских прозаиков (Зощенко, Вс. Иванов, Тихонов, Каверин, Федин, Слонимский, Лунц). Принятое этой группой название «Серапионовы братья» — известно каждому, кто следил за эволюцией послереволюционной русской литературы, и самое это название уже показывает определенную художественную ориентацию этой группы: на Запад. В некоторых марксистских литературных кругах уже тогда обнаружилась тенденция возврата к натуралистической русской прозе 60-х годов, ставившей себе цели не столько художественные, сколько пропагандистско-обличительные. В противовес этой художественно-реакционной тенденции, в своем манифесте (1922 года) «Серапионовы братья» на первое место выдвинули вопросы мастерства и протестовали против обязательного требования от писателей работ

на злободневные «социальные» темы. Эта позиция, а также элементы романтизма (построенные, однако, не на абстракциях, как у символистов, а как бы экстраполирующие реальность) сближают «Серапионовых братьев» с петербургским поэтическим течением акмеистов.

Так в городе Гоголя, Пушкина, Достоевского появились свежие, упругие побеги новой русской прозы. Москва за эти годы, когда там звонко пел Есенин и великолепно рычал Маяковский, вырастила только одного нового и оригинального прозаика — Пильняка, и надо сказать, что это был типичный продукт московской почвы. Если у большинства петербургских молодых прозаиков мы найдем по-мужски крепкий, с инженерной точностью построенный сюжет, то у Пильняка сюжетный план всегда так же неясен и запутан, как план самой Москвы. Если у «Серапионовых братьев» есть родство с акмеистами, то в пестрых вышивках прозы Пильняка мы узнаем мотивы имажинизма — вплоть до его своеобразного нового «славянофильства» и веры в мессианские задачи новой России.

\* \* \*

Рождение новой прозы в Петербурге, новой поэзии имажинизма и футуризма в Москве — все это оживление в литературе началось еще задолго до НЭПа, еще в годы полного экономического развала России. Литература вышла из летаргии гораздо раньше, чем экономика, и потому резкий поворот от военного коммунизма к НЭПу, открывший новую главу в истории русской революции, в истории литературы сперва оказался только продолжением предыдущей главы. Смягчение политического режима, появление ряда кооперативных и частных издательств только создали более благоприятные условия для развития литературных явлений, начавшихся еще до НЭПа, и явления эти в первые годы НЭПа носят еще яснее выраженный «персональный» отпечаток Петербурга или Москвы.

Не было случайностью, что именно в Петербурге развернуло тогда свою работу издательство «Всемирная литература», основанное М. Горьким. Петербург как будто еще раз вспомнил о своем положении «окна в Европу», широко распахнул это окно — и многотысячные тиражи европейских классиков и современных европейских авторов, в образцовых переводах



«Всемирной литературы», разошлись по всей России. Не было случайностью, что с возрождением типа «толстых» ежемесячников именно Петербург стал резиденцией двух непартийных журналов — «Современный Запад» и «Русский современник» (под редакцией Горького, А. Тихонова и автора настоящей статьи), в то время как в Москве начали выходить два официозных литературно-художественных журнала — «Красная новь» и «Новый мир» (под редакцией коммунистических критиков Воронского и Полонского). «Современный Запад» продолжал культурную линию работы «Всемирной литературы». «Русский современник», объединивший на своих страницах все передовые элементы старой литературы и наиболее талантливую литературную молодежь, был последним независимым журналом, единственным, который в те годы имел мужество резко полемизировать с пристрастной, сектантской критикой некоторых литературных коммунистических групп. Журнал этот существовал недолго, всего года два, но он останется одним из наиболее типичных памятников «петербургской литературной линии в эпоху НЭПа».

Обе столицы, Москва и Петербург, которым впрыснута была сыворотка НЭПа, со сказочной быстротой меняли даже свой внешний вид. Недавно забитые досками витрины магазинов вновь заблестели огнями; еще конфузясь своего буржуазного облика, прикрываясь полуказенными вывесками, высыпали на улицах кафе и рестораны; вместо стука пулеметов — стал слышен стук котельщиков, каменщиков, плотников, особенно в Москве, где острейший жилищный кризис заставлял по-американски спешить с постройкой домов. Слова «строительство», «план», пока еще в качестве экзотических новинок, замелькали в печати. Для людей, в течение нескольких лет видевших только разнообразные формы разрушения, в строительстве было действительно очарование новизны, почти чуда. И этот новейший, конструктивный момент не замедлил оставить отпечаток в литературе.

Как все «новейшее» — это произошло, разумеется, в Москве: там у футуризма и имажинизма появился новый соперник — конструктивизм, новая поэтическая школа, громкоговорителем которой явился поэт Сельвинский. Эта *Ü bermode*<sup>1</sup> была воплощением московского американизма, и надо ска-

---

<sup>1</sup> Сверхмода (нем.).

зять, — воплощением более полным и логически последовательным, чем футуризм. «Конструктивизм отвергает искусство как продукт буржуазной культуры... Задачей конструктивизма является создание нового конструктивного человека... Изобретение и техника являются двумя средствами для достижения этой цели...» — таковы были основные тезисы конструктивизма. Приходится говорить «были», потому что эта чрезвычайно любопытная литературная школа, как и многие другие, в следующей главе уже перестанет существовать в результате критического побоища, предпринятого новой привилегированной литературной группой «РАПП» (о ней речь — впереди).

Но хронологические сроки для этого побоища еще не стали, поля советской литературы еще мирно цвели и давали богатый урожай. К этому времени созрели два новых первоклассных поэта: Пастернак в Москве и Н. Тихонов в Петербурге. Быстро пройдя через стадию новеллы, проза пришла к монументальной форме: появились первые образцы нового русского романа, где через самые различные индивидуальные призмы авторов преломлялся один и тот же материал — русская революция. Как первая любовь — эти первые романы оказались гораздо свежее, искренней, полнозвучней, чем все последующие работы тех же авторов (Пильняка, Леонова, Федина, Форш и др.).

В обновленном оркестре литературы не хватало еще одного инструмента — критики. Очень характерно, что почин в этой области, особенно ответственной и требующей особенно большой культурности, взял на себя опять-таки Петербург, где в первые годы НЭПа организовалась школа критиков-«формалистов». Это было первой серьезной попыткой создать научный, объективный метод критики — в противовес обычным субъективным критическим методам, построенным исключительно на эстетических или политических вкусах автора критика. Исходя из определения сущности искусства как суммы приемов мастерства, формалисты задачей литературного критика ставили объективный анализ приемов, применяемых писателем. Правда, в этой концепции критика оказывалась только отвлеченной анатомией, в ней не было еще начала живой медицины (что только и дает смысл существованию критики) — и все же рядом с формализмом все остальные критические методы, прописывающие литературе самые разнообразные рецепты, были не больше чем знахарством.



Формализм, объединивший под своим знаменем группу чрезвычайно талантливых молодых ученых (Эйхенбаум, Томашевский, Жирмунский, Шкловский, Тынянов), успел сделать только первые шаги. За анатомией раньше или позже, конечно, пришла бы и научно построенная литературная терапия, по духу очень родственная позитивным тенденциям советской литературы. Но до этой стадии формализм не дожил: как и многие другие литературные группы, он не выдержал натиска РАППа и ушел в небытие.

\* \* \*

Пора раскрыть этот таинственный псевдоним: РАПП — Российская ассоциация пролетарских писателей, организовавшаяся еще в первые годы НЭПа и уже тогда начавшая понемногу обстреливать всю остальную литературу статьями своего журнала «На посту». Этот обстрел, постепенно усиливаясь к концу НЭПа, стал «ураганным» в 1927—1930 годах, когда в общей политике сделан был новый крутой поворот — от НЭПа к пятилетке, к коллективизации деревни.

Совершенно естественно было стремление победившего класса взять в свои руки производство не только материальных, но и интеллектуальных ценностей: искусства, литературы. В качестве логического вывода отсюда возникли лозунги, ставшие в те годы боевым кличем РАППа: «пятилетний план в литературе» и «гегемония пролетарской литературы». Группа молодых московских писателей-коммунистов, руководивших РАППом, без ложной скромности решила, что она может взять на себя роль гегемонов русской литературы и в том же «ударном» порядке, в каком строилась экономическая пятилетка, перестроить психологию писателей-попутчиков, превратив их если не в коммунистов, то в ортодоксальных «союзников». К сожалению, у кандидатов в гегемоны не оказалось необходимого в их положении высокого художественного авторитета: и по формальному мастерству, и по разнообразию замыслов, и по количеству талантов — несомненный перевес был на стороне «попутчиков», «пасомые» оказались гораздо выше «пастырей». Литературная гегемония как результат свободного художественного состязания, по крайней мере в ближайшее время, никак не могла оказаться в руках РАППа. Нетерпеливым конквистадорам оставалось только одно: водворить свой авторитет методами артиллерийскими.

Партийные их позиции для артиллерийских действий были очень удобны: фактически литературная критика на некоторое время оказалась монополией РАППа. В плановом порядке начался обстрел «по квадратам» отдельных крупных писателей-попутчиков и целых литературных групп. Критические снаряды неизменно были наполнены одним и тем же стандартным газом: обвинение в политической неблагонадежности, причем в это понятие входили теперь «формалистический уклон», «биологический уклон», «гуманизм», «аполитичность» и так далее. Искренность, талант, художественные средства писателя — обычно оставались вне поля зрения этой критики. Если этот критический метод и не был обременен чрезмерной эрудицией, то своей цели он во всяком случае достигал безошибочно: обстреливаемым оставалось только уйти, как в блиндаж, в свой письменный стол и не показываться на печатном поле.

Москва, Петербург, индивидуальности, школы — все уравнилось, исчезло в дыму этого литературного побоища. Шок от непрерывной критической бомбардировки был таков, что среди писателей вспыхнула небывалая психическая эпидемия: эпидемия покаяний. На страницах газет проходили целые процессии литературных флагеллантов: Пильняк бичевал себя за признанную криминальной повесть («Красное дерево»); основатель и теоретик формализма Шкловский — отрекался навсегда от формалистической ереси; конструктивисты каялись в том, что они впали в конструктивизм, и объявляли свою организацию распущенной; старый антропософ Андрей Белый печатно клялся, что он, в сущности, антропософический марксист... Особенно благоприятную почву для себя эта эпидемия нашла в Москве, легче поддающейся эмоциям: среди петербургских писателей — флагелланты были исключением. Но диктатуре РАППа одинаково подчинялись и Москва, и Петербург.

Эта глава в истории советской литературы была отмечена явной депрессией. «Литература — служение, а не служба... Не та бездушная, ремесленная служба, которой добивались от нас некоторые печальной памяти товарищи из РАППа, превратившие свою группу в некую пробирную палату для новой советской литературы», — позже писал об этом периоде один из петербургских писателей (ленинградский журнал «Звезда», кн. 4, 1933). В жизни страны это был период крупнейших со-



бытий. Радикальная аграрная революция, лихорадочная индустриализация страны — все это должно было дать богатый материал для художника, но, разумеется, не в порядке «службы», команды, спешности, противоречивших самой сущности творческого процесса, гораздо более сложного, чем это представлялось командирам из РАППа. Часть крупных писателей, понимавших (вернее, чувствовавших) художественную опасность такой «службы», почти перестали появляться в печати (Бабель, Сейфуллина, Ценский и др.). Иные предпочли уйти от этой опасности в прошлые века — так неожиданно возродился жанр русского исторического романа (А. Толстой, Форш, Тынянов), и очень характерно, что это имело место опять-таки в Петербурге.

Но в то же время и петербургские, и московские авторы дали ряд произведений на самые злободневные темы — индустриализации, «вредительства», обороны и т. д. Удачи здесь были только редким исключением, и такими удачливыми авторами оказались только писатели-коммунисты (Шолохов, Афиногенов) — по причинам очень понятным: эти авторы не были поставлены в необходимость непрестанно доказывать свою благонадежность за счет художественной правды. Романы и пьесы писателей-попутчиков, сделанные в порядке «службы», без настоящего творческого подъема, в большинстве оказались значительно ниже обычного уровня их авторов («Волга» Пильняка, «Горячий цех» Форш, «Линия огня» Н. Никитина, «Авангард» Катаева, две пьесы А. Толстого, «Соть» Леонова, «Война» Н. Тихонова и др.).

«Ряд книг оставался неразрезанным на полках, на плохих спектаклях пустовали кресла театров. Рабочий... отворачивался от литературного суррогата... ему не нужен был художественный сахарин» (газета «Литературный Ленинград», 1933, № 1). Неблагополучие становилось все очевидней. В недавно еще полнокровной литературе с угрожающей быстротой развивались признаки художественной анемии. Чтобы вновь поставить пациента на ноги, явно требовалось какое-то энергичное лечение...

\* \* \*

Хирургическая операция была произведена неожиданно, без всякой подготовки в апреле 1932 года: постановлением Центрального Комитета Коммунистической партии органи-

зация РАППа была объявлена распущенной, деятельность ее была официально признана препятствием к дальнейшему развитию художественной литературы. Аналогичные мероприятия были проведены по отношению родственных РАППу организаций, работавших в среде художников и музыкантов.

Это было несомненной победой культурной, «петербургской» линии в искусстве — победой, особенно ощутительной в литературе. Совершенно не соответствовавшую действительному соотношению художественных сил гегемонию РАППа — упразднить оказалось не труднее, чем перевернуть страницу. Следующей страницей открывалась новая, значительно более обещающая глава советской литературы. Произошло перераспределение писательских сил по их художественному удельному весу — и, естественно, влияние попутчиков тотчас же выросло. Снова слышнее и увереннее зазвучал в литературе голос Петербурга: до тех пор в течение всех последних лет политическая погода в литературе делалась московской «Литературной газетой», — теперь петербуржцы получили свою газету «Литературный Ленинград». В программной статье эта газета решительно выдвигает на первый план традиционные культурные задачи «петербургской» линии: «Газета должна стать лабораторией мастерства, лабораторией слова, языка, сюжета...»

Бесплодное занятие — «развешивание идеологии на аптекарских весах» (определение «Литер. Ленинграда») — уступает место подлинным литературным спорам. Вчера еще считавшийся единым и обязательным схоластический рецепт диалектического метода в художественном творчестве — сдан в архив. Сущность новейших литературных дискуссий сводится к борьбе двух художественных методов — романтизма и реализма, причем пока — явный перевес на стороне последнего. Возврат к классической, монументальной простоте, в параллель к европейским тенденциям «кларизма», становится очередным лозунгом. Очень характерно, что из современных «буржуазных» мастеров можно отметить повышенный интерес в Москве к американскому левому урбанисту Джону Дос Пассосу.

Оживление творческой работы в советской литературе за последний год не подлежит сомнению. Много значит уже одно то, что писатели получили возможность выйти из узкого круга обязательных индустриально-колхозных тем. Психологически совершенно понятно, что прежде всего и для этих тем снятие обязательности должно было сыграть положительную



роль, что и подтвердилось на деле (колхозный роман Шолохова «Целина», индустриальный роман Катаева «Время, вперед!»). Исторический роман, недавно еще трактовавшийся как «дезертирство от современности», стал жанром вполне легальным. Это дало импульс к появлению новых работ в этой области — и, надо сказать, работ очень удачных (романы: «Цусима» Новикова-Прибоя, «Тяжелый дивизион» Лебедеенко, «Символисты» Форш, «Наследник» Славина). «Вечные» чисто лирические темы искусства — смерть, любовь, живая, теплая человеческая радость, — темы, загнанные в подполье аскетическим благочестием РАППа, снова получили право гражданства, особенно в поэзии. Газеты заговорили даже о том, что не хватает простого веселья, смеха, юмора.

Хирургическая операция 1932 года не оказалась безрезультатной: советская литература, видимо, переживает сейчас то состояние прилива жизненных сил, которое знакомо всякому выздоравливающему от тяжелой болезни. Но была ли операция радикальной? Не последует ли рецидива болезни?

Какие-то токсины в организации советской литературы еще остались. Совсем недавно, летом 1933 года, М. Горький писал: «Я нахожу, что наша критика недопустимо односторонняя... Занимаясь почти исключительно преподаванием социально-революционной педагогики, она не учит молодых писателей мастерству... вредно влияет на них, позволяя им писать неряшливо, неосмысленно, даже безграмотно». Но есть основания надеяться, что здоровье, молодость советской литературы сделают свое дело. За последний год появилось достаточно симптомов для благоприятного диагноза.

*Париж, декабрь 1933*

## ТЕАТР И КИНО В СОВЕТСКОЙ РОССИИ

В чем секрет успеха русского театра? В установке на актерский коллектив, на постоянную труппу, спаянную единой школой.

Две основные театральные школы: Станиславский и Мейерхольд. Театр Станиславского официально признан первым театром и взят под «высочайшее» покровительство (так же, как и Большой Оперный в Москве).

Репертуарный кризис (как он ни замалчивается, ни отрицается). Под влиянием навязывания драматургам разных «ударных» тем — ряд неудачных пьес, балетов (особенно сезон 1930/31 года): «Авангард», «Линия огня», «Путина», «Болт» (балет), «Прорыв», «Лед и сталь» (оперы) и т. д.

Измельчание сатирического жанра в новом репертуаре и неурожай на комедии. Возврат театров к классикам, особенно в сезон 1931/32 года. Невозможность черпать из европейского репертуара (валюта; идеология). «Омоложение» классиков: постановки Мейерхольда; «Тартюф» в Александринском театре; «Гамлет» в Вахтанговском; «Борис Годунов» в Москве и Петербурге...

Неурожай на комедии; измельчание новой сатиры (причины: «Голиаф и Давид»). Недовольство зрителей находит себе отражение в начатой (август — сентябрь 1932 года) кампании «организации смеха», *Laughter's hunger*<sup>1</sup> Театра Сатиры — слабее других. А между тем — когда-то был «Ревизор», Сухово-Кобылин. И еще недавно: «Мандат»...

Специфические, создавшиеся после революции виды театра: ТРАМы, ТЮЗы (театры рабочей молодежи, театры юных зрителей) и «Живые газеты».

## КИНО

1. Лучшие русские кинорежиссеры — в той или иной мере родственные мейерхольдовской школе (ленинградская группа кинорежиссеров и московская);

2. Киноактеры — не так специализированы, не так отделены от театра, как, например, в Америке. Фильмы с «натуральными актерами» — «Путевка в жизнь»;

3. Снобистически революционные фильмы («Генеральная линия» и др.), которые успеха у широкой русской публики не имеют; успех американских и европейских фильмов. «Средний» фильм европейский и «средний» фильм русский (выше этически, но скучны);

4. Благодаря централизации всего дела в одних руках — государства, у русского кино огромное возможности, и в этой же централизации есть и опасности: утилитарные задачи фильмов, их проповеднически-агитационный характер.

<1932>

---

<sup>1</sup> Жажда смеха (англ.).



# КИНО

Известно, что, если кормить человека жидкой пищей, не требующей жевания, — у объекта такого эксперимента выпадают, за ненадобностью, зубы. Я боюсь, что такого же рода жидкая пища — говорящее кино. Романист только указывает читателю дорогу, читатель, волей-неволей, должен поспевать за ним — иногда бегом, иногда пробираясь сквозь прихотливую стилистическую чашу автора — как, скажем, у Джойса. Это — работа, интересная, увлекательная, трудная. В говорящем кино зрителю не нужно додумывать ни одного жеста, ни одного слова: все подается ему в окончательно разжеванном виде. Вот отчего именно в кино идут переутомленные горожане нашей дикой, машинной эпохи, вот отчего кино предпочитают всем другим видам искусства. Вероятно, кино окажется победителем и уже не «вероятно», а несомненно, что это будет иметь результатом вырождение, атрофию фантазии в человеке. Впрочем, нужно ли жалеть об этом? Может быть, только это и нужно, чтобы человек стал счастлив? Машины, не обладающие фантазией, — несомненно счастливы...

Мы — писатели, артисты, может быть, просто в силу предрассудка опасаящиеся этого машинного счастья, в меру своих сил пытаемся сохранить в людях тревожное пламя воображения. Современные художественные методы кино, подающие зрителю материал в окончательно «переваренном», «жидком» виде, не дают возможностей так или иначе заставить зрителя «работать». Остается единственный путь: в жидкую субстанцию кино влить, сколько можно, витаминов содержания, идей, которые вывели бы из состояния покоя, заставили бы работать если не фантазию, то хоть мозги зрителя.

Это поняли пока в двух странах, пытающихся сейчас выбраться своими, особенными путями из общего кризиса нашей цивилизации: в России и в Германии. В обеих странах кино стало орудием (если не оружием) в руках государства, в обеих странах изготавливаются фильмы, нафаршированные до отказа идеями — в одном случае патриотически-коммунистическими, в другом случае — патриотически-фашистскими. Ценность идей, конечно, различна; результаты — тоже: берлинские «идейные» фильмы пока неизмеримо грубее и

примитивнее московских. Но в обоих случаях мы имеем тенденциозные фильмы. Это, конечно, перегиб палки в другую сторону от европейского фильма: <если> средний европейский (или американский) фильм опасен именно полной своей бездумностью, «развлекательностью», то фильм тенденциозный опасен другим: он утомителен и чаще всего просто скучен.

Я не знаю результатов новой фильмовой политики в Германии, но эти результаты в России — я знаю: там кинематографические залы (и кассы) стали пустеть.

<1933>

## «ТРЕХМЕРНЫЙ ФИЛЬМ»

Начало:

Мужчины и женщины обнимают друг друга, колотятся сумасшедшие сердца, человека расстреливают, на снегу пятно крови, падает аэроплан, пилот выпрыгивает, спасен — и мы радуемся, утираем слезы, смеемся, мы целых два часа заставляем этих людей жить на экране, мы два часа безжалостно играем их двухмерными сердцами, их непачкающей кровью, а потом мы выходим на улицу и возвращаемся к нашей трехмерной жизни — без всяких угрызений совести, потому что ведь все-таки те, на экране, — из ненастоящего, двухмерного мира...

<1933>

## <КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ>

### I

Не подлежит никакому сомнению, что большая часть европейской кинематографической промышленности переживает серьезный кризис, который, вероятно, еще более обострится в ближайшее время. Общий мировой кризис в этом частном случае отнюдь не является основной причиной. Наоборот: общий кризис, заставивший публику быть более бережливой, скорее мог оказаться благоприятным фактором для развития кинематографической промышленности, от-



влекая публику от несравненно более дорогого удовольствия, театра, в кинематографические залы. И если это обстоятельство не было надлежащим образом использовано, то исключительно из-за ошибок руководителей европейской и особенно французской кинематографии: поддавшиеся кризисной панике producers'ы, стремясь к экономии, стали выпускать дешевые, второсортные фильмы. В течение короткого времени такое производство могло давать хороший доход, но затем публика (кинематографических зал) быстро разочаровалась в качестве предлагаемых ей фильмов, и посещаемость кинотеатров стала явно падать. Особенно это заметно во Франции, где параллельно с этим бросается в глаза другое явление: все хорошие фильмы иностранного производства — английские, американские, советские — неизменно делали здесь прекрасные сборы («Частная жизнь Генриха VIII», «Невидимка», «Кавалькада», «Маленькие женщины», «Dark streets»<sup>1</sup>, «Путевка в жизнь», «Окраина» и т. д.). Одновременное падение доходности собственно французского кинопроизводства имело последствием уменьшение капиталовложений во французскую кинопромышленность, что в свою очередь еще более увеличивает тенденцию к выпуску здесь дешевых и в конечном счете убыточных картин. Для французской кинопромышленности создается таким образом порочный круг, выхода из которого на ближайшее время не видно.

Германия, еще недавно игравшая в европейской кинопромышленности ведущую роль, потеряла это место с приходом к власти Гитлера и с переходом к производству главным образом тенденциозно-пропагандных картин, совершенно непригодных к экспорту. Для поддержания если не кинопроизводства, то хотя бы эксплуатации кинотеатров Германия в скором времени несомненно будет вынуждена расширить импорт фильмов заграничного производства.

Аналогичное положение мы уже видим в Советской России, где заметно стала падать посещаемость кинотеатров, предлагающих публике так надоевшие пропагандные картины, сборы кинотеатров стали падать, и советская государственная кинопромышленность, с одной стороны, начала

---

<sup>1</sup> «Dark streets» (1929, США) — «Темные улицы» (англ.), американский фильм режиссера Фрэнка Ллойда, криминальная драма.

выпускать свои чисто художественные картины без всякой политической тенденции («Гроза»), а с другой стороны, — увеличила импорт зарубежных фильмов, неизменно собирающих в URSS полные залы.

Резюмируя эти общие предпосылки, мы можем установить следующие положения:

1) наличие депрессии кинопромышленности в большинстве европейских стран, особенно во Франции и Германии, отражающейся не столько на количестве, сколько на качестве продукции;

2) затяжной характер этой депрессии и

3) как следствие — расширение в этих странах рынка для импортных фильмов.

## II

Обращаясь к вопросу об использовании этого рынка, мы видим в данный момент только три страны, фильмовая продукция которых может дать надлежащий материал для экспорта: это Америка, Англия — и Советская Россия.

Большой опыт, съемочная техника, вложение очень крупных капиталов, блестящие артистическо-режиссерские силы — до сих пор оставляют за Америкой первое место по экспорту фильмов.

Несомненно, однако, что молодая кинопромышленность Англии имеет все шансы успешно конкурировать с Америкой по созданию экспортных фильмов. Англии здесь дает преимущество прежде всего именно молодость ее кинематографии, которая не испортила своего реноме выпуском на международный рынок второсортных фильмов, как французские, а отчасти и американские producer'ы. Наоборот, в сущности, за один только сезон блестящий успех нескольких английских фильмов в Европе успел создать здесь прочные симпатии публики и обеспечить дальнейший экспорт картин. С другой стороны, не менее важным, а может быть, и решающим обстоятельством является более благоприятное общее экономическое положение Англии по сравнению с Америкой: в то время как Англия уже вышла из острой полосы кризиса, Америка находится в чрезвычайно неустойчивом положении.



Что касается Советской России, то, несмотря на несомненный интерес международного рынка к ее кинематографической продукции, экспорт советских фильмов еще очень незначителен. Основным препятствием к увеличению этого экспорта является резкая агитационно-политическая окраска огромного большинства советских фильмов. Фильмы, преследующие чисто художественные цели (как, например, «Гроза»), до сих пор являлись исключением. Быстрого роста производства пригодных для экспорта советских фильмов нельзя ждать, как потому, что основными установками советской кинематографии все же остаются утилитарно-политические, так и по чисто техническим причинам, каковы сравнительная отсталость технической аппаратуры и отсутствие крупных специально кинематографических актеров — при наличии первоклассных кинорежиссеров и оригинального сценарного материала.

<1933>

## ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ

Если бы меня спросили, что я видел за время моих почти двухлетних странствований по Средней и Западной Европе, я бы суммировал свои впечатления outsider'а<sup>1</sup> одним словом: кризис. Мне это было особенно заметно, потому что мне случалось бывать за границей и раньше. Теперь следы кризиса всюду бросались мне в глаза, и особенно в области театра — может быть, потому, что театром я специально интересовался.

На моих глазах Рейнхардт в Берлине, еще до воцарения Гитлера, закрывал один свой театр за другим. Я видел, как пустели парижские театры, как повешен был замок на дверях бывшего театра Antoine, как на сцене театра Pigall, оборудованной по последнему слову техники, водворилось кино.

— Нет новых драматургов, нет хороших пьес, нет зрителей... — приходилось мне слышать от театральных людей Франции, Германии, Бельгии, Голландии. И обычно за этим следовал вопрос:

— А у вас — в России? Это верно, что даже и следа театрального кризиса там нет?

---

<sup>1</sup> Постороннего наблюдателя (англ.).

Это верно — и это не верно.

Когда иностранец попадает в русский театр, особенно в Москве или Ленинграде, когда он видит там отличную игру актеров, блестящие постановки, переполненные театральные залы, — он естественно приходит к выводу, что в русском театре дела идут как нельзя лучше. И действительно, по причинам, о которых речь будет ниже, современный европейский театр во многих отношениях может позавидовать русскому. Но есть одна область, где русский театр переживает кризис не меньше, чем европейский: это — репертуар.

Несколько лет назад (до 1932 года) в России была тенденция к постановке пьес новых советских драматургов — и вдобавок пьес непременно на самые злободневные темы: «пятилетка», индустриализация, колхозы, «вредители» и так далее. Пришпориваемые официальной критикой, писатели в спешном, «ударном» порядке взялись за обработку этого текущего, все время меняющегося материала. Как у всех недоносков, у них была непропорционально огромная голова, начиненная социальными проблемами, и хилое, рахитическое тело, не выдерживавшее тяжести этих проблем. Как все недоноски, они нуждались в искусственном питании, критики усиленно вскармливали их хвалебными статьями — и все-таки они погибали очень быстро, случалось, что премьера оказывалась и дерньерой пьесы.

С драматических театров эта эпидемия злободневности перекинулась в оперу и балет. Например, в Мариинском театре в Ленинграде после первого представления снят был «производственный» балет с увлекательным заглавием «Болт». Немногим дольше в том же театре жила опера «Лед и сталь», в Московском Большом театре — «индустриализационная» опера «Прорыв». Присутствовавший на премьере этой оперы Сталин дал о спектакле очень резкий — и вполне справедливый отзыв, что и решило судьбу этой оперы. Правительством приняты были наконец меры для борьбы с «красной халтурой» в театральном репертуаре: требование высоких художественных качеств от репертуара было выдвинуто на первый план (любопытно, что это совпало с аналогичным явлением в советской промышленности, где одновременно началась кампания за повышение качества продукции).



Это новое требование привело к радикальному изменению репертуара русских театров за два последних сезона. Самым популярным советским автором оказался... товарищ Уильям Шекспир, появился новый *mot d'ordre*<sup>1</sup> — «шекспиризация театра». Всюду, особенно в опере и балете, происходит возврат к постановкам классиков русских и иностранных. Новые пьесы советских авторов очень часто представляют собою не что иное, как драматизацию тех или иных классических шедевров: «Мертвые души» по Гоголю, «Господа Головлевы» по Щедрину, «Униженные и оскорбленные» по Достоевскому, «Овраг» по Чехову, «Воскресение» по Толстому, «Леди Макбет Мценского уезда» по Лескову (новая опера молодого композитора Шостаковича — гвоздь последнего сезона).

Обращение к «золотому фонду» классиков — мера совершенно правильная, но она в то же время бесспорный симптом репертуарного кризиса. Есть, однако, существенная разница в характере этого кризиса в европейском театре и в русском: в первом случае репертуарную болезнь можно определить как некую идейную анемию, приводящую к слишком легковесному содержанию пьес; во втором случае — явление обратного порядка, перегрузка пьес всевозможными проблемами, часто делающая театр скучной дидактикой.

Если перейти к области более прозаической, к вопросам финансово-хозяйственного порядка, то надо признать, что здесь русский театр находится в положении несравненно более благоприятном, чем любой европейский театр. В то время как за границей лишь немногие театры получают субсидии от государства или муниципалитетов (как в Голландии), в России все театры финансируются либо государством (так называемые «академические» театры), либо муниципальными организациями, и надо добавить — финансируются очень щедро. Хозяйственного кризиса — русский театр действительно не знает.

Эта прозаическая сторона играет в искусстве, увы, не меньшую роль, чем в других областях: материальная обеспеченность, — конечно, одна из причин высокого художественного качества постановок в современном русском театре. Я не знаю

---

<sup>1</sup> Лозунг (*фр.*).

ни одного европейского театра, который мог бы позволить себе такую роскошь, как работа над новой постановкой в течение целого года; а между тем это — нормальный срок работы над пьесой в Художественном театре Станиславского. В других крупных русских театрах этот срок уменьшается до 6-4 месяцев, но не меньше.

В отношении оплаты актеров — революция сказалась в сближении верхнего и нижнего пределов актерского гонорара. Разница в оплате «звезд» и средних актеров есть, конечно, и в России, но она никогда не достигает такой степени, как в некоторых европейских странах (и особенно — в Америке). Но с другой стороны, русский актер едва ли поверит, если ему рассказать, что его заграничные коллеги обычно получают содержание только в течение театрального сезона и летом должны жить чем Бог пошлет.

Гонорарная политика по отношению к «звездам» в России неслучайна: это — отражение «в материальном плане» одной внутренней особенности современного русского театра, которая, в сущности, и представляет собою основной секрет его художественного успеха и его главное отличие от театра европейского. Особенность эта сводится, выражаясь фигурально, к замене самодержавия театральных звезд (типичной для европейского театра) — художественной республикой. Новый русский театр — это прежде всего театр ансамбля, театр коллектива, прочно спаянного длительной совместной работой и единой школой. Пусть стили работы этих коллективов совершенно различны, иногда даже диаметрально противоположны (как противоположны, например, театральные принципы Станиславского и Мейерхольда); важно то, что у каждого значительного русского театра есть свое лицо, свой единый фокус, где, как в двояковыпуклом стекле, сходятся все лучи, приобретая силу зажигать зрителя. Ни в одном русском театре нельзя представить себе то, что мне приходилось наблюдать во многих первоклассных заграничных театрах, как явление самое нормальное: переменность состава труппы, набор новых актеров едва ли не для каждой новой пьесы. В России каждый крупный театр — это школа для актеров, и выросший в этой школе, связанный с нею долголетней работой, актер становится органической частью театрального организма. Актер первой величины и статист, как музыканты в оркест-



ре, одинаково подчиняются дирижеру спектакля — *metteur en scène*'у<sup>1</sup>.

В голландском театре, сколько знаю, труппы — более или менее постоянного состава. Но это еще не всегда дает театр единого стиля, единой школы. Мне пришлось видеть в Роттердаме чрезвычайно интересный спектакль: *openluchtspielen in het Park van Hoboken «Mariken van Nienmeghen»*<sup>2</sup>. И рядом с отличной, стиля высокого реализма, игрой *van Dalsum*<sup>3</sup>, Willy Naak<sup>4</sup>, танцора Kooistra<sup>5</sup> — мне резала слух декламационная, на французский манер, читка *van Warmelo*<sup>6</sup>. В русском театральном коллективе такой случай был бы совершенно невозможен: там каждый театр — это оркестр, музыканты могут быть разных талантов, но они не могут играть в другом ключе, чем их товарищи.

Ассоциация с оркестром пришла мне в голову неслучайно: музыкой, как одним из самых сильных средств эмоционального воздействия на зрителя, русские режиссеры пользуются в гораздо более широком масштабе, чем их европейские коллеги, применяя ее в виде «музыкальных декораций». Этим термином обозначают в России музыкальное сопровождение драматической пьесы, не носящее характер вставных номеров и не имеющее реальной мотивировки по ходу спектакля: это — только музыкальный фон, полностью или частями сопровождающий действие. Музыка эта часто даже не доходит до сознания зрителя, следящего за перипетиями пьесы, она воспринимается подсознанием, но тем сильнее ее действие. Этот род использования музыки — шаг на пути к созданию «синтетического» спектакля и к освобождению театра от оперной условности. На «музыкальных декорациях» построена большая часть постановок Таирова, ими часто пользуется 2-й Художественный театр, театр Вахтангова в Москве и ряд других молодых театров.

---

<sup>1</sup> Постановщику, режиссеру (*фр.*).

<sup>2</sup> Показанной на открытой сцене в парке Хобокена «Марикин ван Неймеген» (*гол.*).

<sup>3</sup> *Albert van Dalsum* (Альберт ван Далсум, 1889—1971) — голландский актер.

<sup>4</sup> *Willy Naak* (Вилли Хак, 1897—1968) — голландская актриса.

<sup>5</sup> *Kooistra* (Коистра) — голландский танцовщик.

<sup>6</sup> *Morie van Warmelo* (Мари ван Вармело) — голландский актер 1920-х гг.

Я хочу в заключение отметить еще один фактор, которому современный русский театр в значительной мере обязан своими успехами: это — зритель. В том акте коллективного творчества, каким является театр, зритель представляет собою существеннейший элемент: восприятие зрителя непременно передается актеру, отражается на его игре — и спектакль загорается огнем подлинных эмоций или, наоборот, безнадежно блекнет. Огромная масса нового русского зрителя, для которого после революции театр стал гораздо более доступен, чем раньше, представляет собою для актера необычайно благодарный материал: с такой жадностью, с такой детской непосредственностью воспринимает этот зритель новое для него театральное действо. И, естественно, такая реакция зрителя заставляет русских актеров и режиссеров работать с желанием, с подъемом, какие мне редко приходилось видеть в заграничных театрах. Результаты — ясны без комментариев.

*Брюссель, июнь 1935*



# ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА И ПУБЛИЦИСТИКА









## ЖУРНАЛ ДЛЯ ПИЩЕВАРЕНИЯ

В царствие черной тьмы — на Руси нарождаются все новые журналы, гаснут иные, задушенные тьмой, меняют краски и воскресают, как фениксы. Иные шире раскрывают свои двери, отказываясь от узкой партийности, — ибо в осажденном городе и прежние враги делаются друзьями. Все новые журналы рождаются во тьме, чтобы бороться с ней. Борются, спорят, страдают — чтобы выстрадать истину...

И вот откуда-то снизу, из склизкой тьмы, поднимается с веселым фонариком толстопузый и сытый Джон Буль, не видевший ни муки России, ни пролитой крови. Поднимается с веселым фонариком и зазывает в свое заведение: пожалуйста — чего изволите? Пишите нам и не страдайте больше. Товар — первый сорт: «Ничего старого, ничего из того, что было или будет напечатано (?!)». Лучшее чтение для пищеварения — с ручательством, что беспокойства никакого не будет: «Журнал не полемический, и полемики в нем помещаться не будет». Пишите, гг. покупатели, что вам нужно: все вам предоставим — ибо никаких своих взглядов у нас нет. Вы платите деньгами — мы продаем...

Так продают печатное слово, так торгуют мыслью в предисловии от издателей нового ежемесячника «Новые мысли». И предлагают своим покупателям «все лучшее, что были в состоянии достать»: рассказ Анатолия Каменского, объявления — о спермине, о «новой юности для мужчин» и об электрических стельках-валидорах<sup>1</sup>; рассказ Олигера и глупейший шаблонный вальс для каких-нибудь тоскующих девиц с кудерьками и с пачулью; статью Боцяновского — о современной литературе и статью (!) неизвестного — «о том, как не следует

---

<sup>1</sup> Цитаты из обращения «К читателям» от издателей «Новых мыслей».

бриться»; драму Ф. Сологуба и два рассказа, заимствованных из серии Ната Пинкертона и Ника Картера...

Все, что приведено выше, — увы, не пародия и не шутка: это — просто содержание 1 № «Новых мыслей».

Правы издатели, когда они говорят в предисловии, что «никогда в России ничего подобного не издавалось». — Слава Богу, не издавалось. Правда, были и есть и «Родина», и Нат Пинкертон, и приложение к «Свету», и «Русское знамя», — словом, все, что печатается на мягкой бумаге. Но все это шло куда нужно, и никогда не было скандального случая — появления на страницах мягкой бумаги имен писателей, которых мы привыкли уважать. Больно видеть Сологуба, Олигера, Каменского, Боцяновского — рядом с полуграмотным предисловием, объявлениями об амритах и валидорах, с лубочными картинками и рассказами о людоедах. Не сомневаемся, что все уважаемые авторы дали свои вещи в этом журнале исключительно по недоразумению, не подозревая о том, какой рождественский сюрприз преподнесет им книжечка «Новых мыслей». Кстати, Арцыбашев, обещавший было в «Новые мысли» свой рассказ «Старый еврей» (как о том публиковалось в содержании 1 №), оказался дальновиднее других и взял рассказ обратно, вернувши торговой редакции свой аванс.

Текст рассказов, как это и надлежит в книжке для послеобеденного чтения, когда воображение без указки плохо работает, — снабжен картинками, удивительно напоминающими иллюстрации к «Королю сыщиков», «Союзу смертельных мстителей» и «Королеве воздуха». Вместе с Сологубом и Боцяновским, очевидно, приглашены из этих изданий (продажа на любом углу, цена 5 к.) талантливые художники. Оригинальный состав сотрудников в почтенной редакции «Новых мыслей».

Единственное, что можно поставить в заслугу редакции «Новых мыслей», это то, что она свято исполняет свои торговые условия. Обещали не причинять никакого беспокойства своим читателям на сытый желудок — и не причиняют (кстати, новейшими медицинскими авторитетами доказан весь вред умственной работы после обеда. Это к сведению редакции «Новых мыслей»). Обещали, что будет все тихо, смирно и благонамеренно: никакой полемики. Под «полемикой» обыватели города Глупова понимают все вообще неприятное и беспокоившее их в сладкие часы пищеварения, в частности и



политику. А посему и о политике в «Новых мыслях» ни пол-слова. Единственное от политики — это как раз на последней странице, перед объявлениями об амритах и валидорах — карта Европы. И на этой карте Россия заштрихована одинаковым цветом со всей Европой, а в примечании пояснено, что под сим цветом надлежит понимать конституцию.

Итак, дорогие читатели, порадитесь после обеда: все обстоит благополучно, у нас в России — конституция и свобода. А если и неладно у вас что — стоит только перевернуть страницу, и вы узнаете, где приобрести при посредстве почтенной редакции по дешевой цене амриты и валидоры...

## «ЭНЕРГИЯ»

Сборник первый и второй. Изд-во, типогр. «Энергия».

Есть такие одеяла: лоскутные, косячковые тож. И чего-чего нету только в одеяле таком: и ситцу кусок с малиновыми разводами; и бархату клочок, молью малость травленного; и пестрядины лоскут — и в лоскуте домовитый и крепкий; и черного вдовьего крепа косячок, виды выдавший...

Сшить одеяло такое — не оберешься хлопот. А толку чуть: по швам разлезается, и в глазах — очень уж рябо. Так вот и сборники эти.

Ситец с разводами — повесть Тимофеева «Сухие сучки». Не жалеет слов Тимофеев, разводит узоры — нужные и ненужные (дьякон Иона), на целых полтора ста страниц. И выходит — ситец так себе, дешевенький. О глуши уездной, о сердцевине русской — писать бы Тимофееву народными русскими словами, и простыми, и меткими, и крепкими. А Тимофеев — нет-нет да и загнет вроде того, что «огонек *выявляется* из темноты угла»... И расцветают в повести дурного вкуса разговоры.

Бархат, молью травленный, — «Светлый бог» Айзмана, сказка в четырех действиях. Как же не бархат: сюжет-то какой драгоценный. Альгамар, светлый еврейский пророк, пылом речей родит веру в народе, что в счастливый назначенный день все полетят с Альгамаром тем в Палестину из Гренады неверной... Но от речей Альгамара, Айзманом сказанных, — не очень-то полетишь: разве по-горбуновски, это — да. И жалко глядеть на истравленный молью бархат.

Пестрядинный, чистый и крепкий, лоскут — рассказ К. Волгина «Антипка». Человеку с даром мало-мальским — не нужен ему мудреный сюжет. Как будто и ни о чем рассказал Волгин: ну, вот, не взяли мальчонку, Антипку, в город на ярмарку, а Антипка, малый характерный, исхитрился добратся до города сам. И ни о чем как будто — а хорошо.

И еще лучше покажется, коли прочесть бок о бок сшитый с Волгиным рассказ Карашева «Огонь». Придумщик нынче народ пошел, — да хоть бы придумывали-то с толком. А то вот Карашев — эка, хватил: есть у него в рассказе огненный царь Огневик, и у того Огневика дочь... Ильмарель! В русских-то сказках да былях получше «Ильмарели» ничего Карашев не нашел?

Не красит Карашева и соседство с Никандровым: никандровский рассказ в первой его половине, по чести сказать, — недурен. Во второй половине — есть пересол.

Три рассказа этих — Волгина, Карашева и Никандрова — сметаны в одно белыми нитками: никчемушным заглавием для всех трех рассказов — «Молодое растет». От заглавия такого все одеяло лоскутное — отнюдь крепче не стало, а белые нитки — глаза мозолят.

Не токмо рассказы о детях — есть в сборниках (в первом) и для детей сказка: «Дары северного ветра» Серошевского. Что и толковать, хорошо сказал сказку Серошевский. Но есть такая же, помнится, схожая очень — русская сказка, и... лучше она 136 страниц Серошевского.

Черным крепом врезаны в пестрое лоскутное одеяло тюремный рассказ И. Вольнова «Осенью» и этапный рассказ К. Лигского «Via dolorosa»<sup>1</sup>. Голодовки, избиение, бунт тюремный, тяжкий путь в кандалах... И без прикрас мудреных найдет это к сердцу ход. Но все же — как Вольнов написал, не годится так писать: как-нибудь, поскорей, абы-абы. До того «как-нибудь», что был все время у Вольнова тюремный начальник — Алтынов, а на 170-й странице — вдруг Алтынов в Воротникова обернулся.

Добрая хозяйка, рачением которой сшито затейливое косячковое одеяло, — А. В. Амфитеатров. И столько, видать, было хозяйке хлопот, что на свое-то рукоделье времени сколько надо и не хватило. Оттого и вышло, что в «Юности одной певицы»

---

<sup>1</sup> «Путь страданий, крестный путь» (лат.).



и в «Сестре Елене» — то и знай, увязает в болоте. А какая бы была повесть хорошая о помещичьем отродье, — кабы только было время написать эту повесть покороче: короче-то ведь писать — куда трудней и куда медленней, чем так вот, с присесту, как само напишется.

Зато в фельетоне своем (первый сборник — «Времена и нравы») — зубаст Амфитеатров по-старому: так насел на Розанова, что от Василья Васильича только перышки по ветру летят. Розанову — поделом за скверные его писанья в «Новом времени» о Войтинском (о воспоминаниях его тюремных в «Русском богатстве»). Да только что пользы с Розановым биться — он ведь как гидра Лернейская: одну ему голову оттяпать — вырастут две и вдвое облыгать будут.

Пестрое одеяло сборников оторочено, по положенью, кружевами стихов. И мало кружев этих — так, для прилику только — и не из очень кружева дорогих. Стихи Тэффи — фабричной поделки, бездушны. Стихи Астрова — душевней, но по части внешности есть грехи (напр., стих. IV, «Этой ночью»). Стихи Ивана Свистова (экой псевдоним звучный!) — самые, пожалуй, любопытные: и нечистый у него, и водяник, и огненный Илья, и лес дремучий. Пока — все это не очень ладно слажено. Да есть хоть на что надежду положить.

Наособицу стоит сказать о серьезной материи — о статье Новорусского «Пределы науки» (одна-единственная научная статья в обоих сборниках). Написана статья на тот предмет, чтобы в краску вогнать Оливера Лоджа, ученого англичанина. Еще бы: Оливер Лодж, физик немало известный, на почтенном съезде (Британской ассоциации наук) взял да и ляпнул в конце своей речи, что он, мол, убежден в посмертном существовании личности человека, и не как-нибудь так убежден, а фактами, научно обследованными... И вот — Новорусский горою стал за науку, но... Есть огнепоклонники — и есть наукопоклонники. Огнепоклонники — огню только поклоны кладут, а чтоб, например, путное какое-нибудь дело для огня найти, запрячь его, скажем, в двигатель какой-нибудь (взрывной) — это уж огнепоклонникам не с руки, это уж будет дело людей, к огню куда меньше почтительных. Так вот и с наукопоклонниками. Проку от них — не очень уж много: будоражат науку — не они, рушат и творят не они. Оттого Новорусскому, наукопоклоннику, не по вкусу, видать, ереси новых ученых, вроде учения об электронах, вроде учения о разложимости

материи. Оттого об электронной теории, изящнейшей и на математических основах поставленной, наукопоклонник ворчит: здесь «научная мысль вернулась на старые пути отвлеченных абстракций», — на пути никудышные, сказал бы Новорусский, если б по-русски хотел говорить. Оттого наукопоклонник учение о разложимости материи, рожденное радием, величает «скороспелым» (стр. 297) и, видать, — охотно обозвал бы его покрепче как-нибудь: еще бы, тут ведь карачун старому огню, старой науке... Больше всего окорнало статью Новорусского то, что сам-то он громовые речи без останову держит, а Лоджу-бедняге — словечка сказать не дал. Оливер Лодж — имя в науке немаленькое, уж не меньше ведь Новорусского. Не так уж безразлично, что в самом деле за еретические опыты были в руках Лоджа. Уж хоть бы речь-то Лоджа доподлинную привел Новорусский, и то бы лучше было.

1914

## «СИРИН»

Сборник первый и второй.

По весне на петербургских наших дворах жалобно заскулит шарманка, жалостная пичужка озябшая выскочит на ящик — билетики «на счастье» вынимать, звякнет бубенцами кто-то, лохмотами тряхнув, и веселую запоет песню. Но невесело слушать, жутко глядеть на дно колодца-двора, еле терпишь — окно не закрыть. А уж как разложат там коврик, да выскочит на коврик тот — непременно при шарманке гуттаперчевый мальчик, да начнет, голову промеж ног засунув, ходить, — тут уж нету терпенья больше глядеть: и жалко мальчонку, хоть плачь, и отвратно — окно захлопнешь.

Как гуттаперчевого такого мальчика при шарманке — жалко Андрея Белого, когда станешь роман его «Петербург» читать. Легко ли это — кренделем вывернуться, голову — промеж ног, и этак вот — триста страниц передышки себе не давать? Очень даже трудное ремесло, подумать — сердце кровью обливается.

Засунули злые люди гуттаперчевого мальчика в шутовской балахон, к публике выпихнули — и начинает гуттаперчевый мальчик остроты в раек запускать:



«Ваши превосходительства, высокородия, благородия...» «Невский проспект, как и всякий проспект, есть публичный проспект, то есть: проспект для циркуляции публики (а не воздуха, например)». «...Аполлон Аполлонович был весьма почтенного рода: он имел своим предком Адама...»

Сказал гуттаперчевый мальчик: «не воздуха, например», «имел своим предком Адама», — сказал и сам же первый загоготал. А в публике-то, которые пожалостливей, — вовсе таким не смешно.

А-а, не смешно? Ну, так искусством своим удивит гуттаперчевый мальчик, вывертами, кренделями неестественными, голову промеж ног засунет — а уж удивит.

«В одном важном месте состоялось появление до чрезвычайности важное; появление-то состоялось, то есть — было». «...Лихутин стремительно бросился в переднюю комнату (то есть просто в переднюю)...»

Заглавия глав: «И увидев расширилась...» — одно заглавие; «Двух бедно одетых курсисточек» — другое заглавие; «И притом лицо лоснилось» — третье заглавие; есть такие же заглавия и четвертое, и пятое, и шестое...

Есть, конечно, в романе и «древеса», и «кудеса», и «пламена», и многократное «обстали», «сентябревская ночь», «октябревский денек»...

«Сентябревский» и «октябревский» — заставь-ка человека такое по доброй воле сказать, не скажет ни за что — совесть зазрит, да и противно очень. А вот Андрей Белый...

По надобности глядя — Андрей Белый служит и за пичужку на шарманке, ту самую, какая билеты вынимает на счастье — на несчастье. Андрей Белый прорекает Руси все несчастья: «Прыжок будет над историей; великое будет волнение; рассеется земля; самые горы обрушатся от великого труса, равнины от труса изойдут повсюду горбом». «Куликово поле, я жду тебя! Воссияет в тот день и последнее солнце над моею родною землей...»

Вот такая злая судьба гуттаперчевого нашего мальчика: выкручивает он кренделя, чтобы смешить, — его жалко; загробным вещает он голосом — смешно...

И еще злее та судьба оттого, что не бесталанный человек Андрей Белый: бесталанный бы — туда уж сюда, не о чем бы было жалеть. А то вот и в «Петербурге» виден, ведь глаз острый, видны замыслы ценные: всю русскую революцию захва-

тить — от верхов до последнего сыщика... Взять хоть сенатора Аблеухова (две капли воды — Победоносцев-покойник); как хорош он: оттопыренные уши, младенчески-старческий лик; бесчисленные полочки с литерами в шкафах; любимое чтение — планиметрия: боязнь свободных пространств. Хорошо это — чувствуется искра Божья, и тем хуже: потому что от той Божьей искры Андрей Белый зажег фонари в плохом балагане.

После Андрея Белого читать Блока — все равно что из чадного балагана выйти в мрачную ночную тишь. Блок ясен и морозен, но в холодной дали плещутся неверно-ласковые звезды. И к ним, недостижимым, Блок устремляет свой путь: к Прекрасной Даме, которой — нет, которая — мечта, путь к которой — страданье. «Роза и Крест» — драма Блока в первом сборнике «Сирин» — о рыцарях, замках, певцах и турнирах, и все же драма эта — наша, близкая, русская. Драма зовет к страданию: нет радости выше страдания от любви к человеку. Это ли не русское? Уж что-что, а страдать мы умеем...

Вот и ремизовские сказы — тоже русские и тоже страдательные: о солнце — слезе Божией, об Ангеле погибельном, об Ангеле — страже мук... У Ремизова — не суть только, но и внешность его сказов — русская, коренная. Но не все это, не вся тут ремизовская сила, не «Крестовые сестры» это, не «Неуемный бубен»...

Очень просты, непривычно просты стихи Ф. Сологуба в первом сборнике. Не идет к Сологубу простота, несложность. Все равно что Мефистофеля нарядить почтенным немецким буржуем, в зубы трубку, в руки — кружку пива. Неплохо — а не Мефистофель, нет.

В стихах Брюсова (второй сборник) — иная простота: наигранная, искусная. Брюсов — верен себе. Некоторые стихи — на диво хороши («Персидские четверостишия»); другие, где Брюсов — за Бальмонтом спустился к дикарям, — уж не так. Опасен путь к дикарям: Бальмонт дошел тем путем до знаменитых своих «Вицлипуцли»...

Один праведник спасает, говорят, десять грешников. Но в «Сирине» грехи нераскаянные Андрея Белого так велики по качеству и по количеству (350 стр. из 500!), что тянут ко дну целиком все сборники...



# БЕРНГАРД КЕЛЛЕРМАН. СОЧИНЕНИЯ. Т. I – IV

(Романы: «В туннеле», «Ингеборг», «Море», «Идиот»)

В переводе с нем. Изд-во «Прометей».

Мы-то, известно, на кухне у Господа Бога живем — про нас-то уж что толковать. А вот как в чистых-то горницах народу живет, в Европах разных да в Америках?

Рассказывает о том последний келлермановский роман «В туннеле». Об Америке, о деньгах и машинах... нет, о деньжищах и машинищах, о рабах денег и машин.

Героем машинного романа — кому же и быть как не инженеру, машинному богу? Инженер Мак-Аллан задумал немалое: провести под океаном туннель подземный из Нью-Йорка до самой до Франции, ни много ни мало на пять тысяч верст. Сюжет-то уэллсовский, да. Но так хорошо, от души, толкует о нем Келлерман, что веришь, дотла веришь, никакой сказкой и не пахнет в романе: одна жизнь — сумасшедшая, машинная, нынешняя жизнь. Только завертел Келлерман колеса этой жизни в сто раз быстрее, и все мчится в романе с оглушительным грохотом, мелькают стальные злые зубцы, крошат человечесьи тела.

Туннель начали рыть. Согнулись, копая, сто тысяч людей. Вырос новый рабочий город, выткалось новое над городом дымное небо. Закопошились золотые цари, выбросили миллионы на туннель — на миллионные барыши надеются. Засверкала, заорала, оглушила реклама. Запрыгали, замигали таинственно призраки «кинемо». И вот уж прикованы к туннелю миллионы маленьких людей: вложили в туннель свои отложенные про черный день деньги.

В подземной глуби, в жаре адовой, крутились бурильные машины, мололи землю — и людей. Первым измололи жизнь самого Аллана, машинного бога.

Была у Аллана жена, Мауд, был ребенок, было кроткое человеческое счастье. Но вселился в Аллана, как бес, туннель — и некогда ему уже быть счастливым: работать и работать, туннель не ждет, деньги не ждут, проценты не ждут. Томилась и чахла любовь Мауд без солнца, без Аллана. Уже близка была к Мауд новая любовь — но тут вошли в жизнь злые силы, только до времени человеку покорные.

Началось с взрыва бурильной машины: ухнула, разнесла, брызнула землей и кусками людей, запылали балки, подпоры. А до выхода из туннеля — всего 25 верст, 25 верст до спасенья. И вот во тьме подземной бег безумных людей, животный рев, выстрелы, стоны. А дым душит, гонится по пятам...

Узнали о подземном наверху — и встала на дыбы другая стихия, людская. Разорвали бы рабочие Аллана, машинного бога, который придумал туннель, — но не было Аллана. Ревели и кидали камнями в других инженеров. Шли и искали исхода горю и гневу.

И навстречу им вышла маленькая Мауд, кроткая, с ребенком Эдифью. Уж ее-то, Мауд, не тронут: ведь это она санатории строила и больницы для рабочих, это она ведь была их врачом, врачевала их раны, и нужду, и горе.

Но стихии не знают пощады. Убили Мауд, убили ребенка — ведь это были жена и ребенок Аллана.

Аллан вернулся. Сын рабочего и бывший рабочий — он хранил в себе от предков божественную силу гнева. Направил Аллан на бушующую толпу разъяренный свой автомобиль, поехал по людям...

Бросили рабочие работу, опустели подземелья, умерли машины.

Забили набат на бирже. Маленькие люди схватились за свои вклады — ах, как бы не пропали — вереницей потянулись к кассам Туннель-синдиката. Но Туннель-синдикат не платил: изменила и третья стихия — деньги. Подожгли тридцатипятиэтажный дом Туннель-синдиката, ухнула вавилонская башня, сам Аллан, бог машинный, еле-еле спасся...

Но — спасся, чтобы снова влечь свое рабство деньгам и машинам. Неотвязный бес все точил его и точил. И вот — венец жизни машинного бога: Аллан продался дочери Ллойда, миллиардера, женился на ней. На звонкое золото променял Аллан горько-сладкие воспоминания о маленькой своей, кроткой Мауд.

Есть деньги — есть рабочие; есть рабочие — достроен туннель... Но съел он Мак-Аллана: разбитым уж, седым стариком ведет Аллан первый поезд сквозь туннель. Поезд пришел в Европу с опозданием на 12 минут...

Странно читать *городского* Келлермана — каков он в «Туннеле». Не таким мы знали его в прежних романах: нежным, певучим, тончайшим был он там; ловил зеленые шорохи, ше-



поты трав, глядел в голубую глубь. И вдруг — грохот и вихрь, и безумный пляс жизни, и смертно-бледные, усталые люди «Туннеля». «Ингеборг» и «Туннель» — два конца Келлермана и две лучшие его вещи. За «Ингеборг» строгие люди честят Келлермана: очень-де уж похоже на Гамсуна, на норвежца. Оно верно: отраженным светом светит «Ингеборг». Но что ж: ведь и луна — светило, и луна умеет колдовать отраженным, зеленым своим светом...

Между двумя концами, между «Ингеборг» и «Туннелем», живут другие две келлермановские книги: «Море» и «Идиот». «Море» еще цветет красками «Ингеборг», но краски тут стали уж куда водянистей. «Идиот» — по-русски бы лучше «Иванушка-дурачок» — повесть о странном человеке, который захотел быть христианином, да не каким там нибудь, а настоящим. По письму, по ликам «Идиот» — ступень от сердечных книг Келлермана к удивительному его роману общественному, к «Туннелю». И как всякая ступень — сероват и бледен этот роман — «поелику ни холоден, ни горяч, но тепл».

1914

## ЕЛИЗАВЕТА АНГЛИЙСКАЯ

Комиссар по морским делам Дыбенко призывает всех товарищей, имеющих сведения о мерзком деле 7 января — об убийстве Шингарева и Кокошкина, — немедленно сообщить эти сведения следственной комиссии. И я хочу сообщить сведения, какие есть у меня.

Если Дыбенко и прочие комиссары по совести хотят найти убийц, — найти их проще простого. Не надо разыскивать ни матросов, ни красногвардейцев, какие кололи сонных в Мариинской больнице: матросы и красногвардейцы не виноваты. Надо просто взять и почитать «Правду».

Это в «Правде» был напечатан призыв: «Все рабочие, все солдаты, все сознательные крестьяне скажут: да здравствует красный террор против наймитов буржуазии». Это «Правда» использовала, по меньшей мере — недоказанное, покушение на Ленина для погромных призывов. Это товарищи из «Правды» проводили резолюции: «За каждую нашу голову — сотня ваших». Это «Правда» внедряла в массы по дикости непрев-

зойденное постановление гарнизонного совета Петропавловской крепости: «В борьбе против врагов Советской власти мы не остановимся перед зверством... Мы ставим на вид необходимость провозглашения кровавого террора».

Что же, ведь случилось только то, что призывы «Правды» услышаны кем-то из ее темных читателей: «зверство» действительно пущено в ход. И теперь, когда это случилось, «Правда» с меднолобостью неподражаемой пишет: «Мы не скрываем, мы не замалчиваем. Мы боремся с такими поступками, мы искореняем». И в той же самой статье «искореняет»: «Мы можем ответить только массовым организованным террором... Но убийство отдельных врагов — это преступление против революции»... Что за стальная логика? — убить двух безоружных — преступно, убить тысячу безоружных — добродетельно. Способ «искоренения» довольно старый: так при Романовых искоренялись еврейские погромы.

А народные комиссары, а Петроградский С. Р. и С. Д., — где же было их благородное негодование, когда преступление подготавливалось на страницах «Правды»? И что они думали о продолжающейся проповеди террора? Или тоже ждут, пока дело будет сделано, чтобы негодовать тогда?

Нет, господа, *теперь* негодовать вам уже не к лицу. И не вам судить тех темных людей, какие убили Шингарева и Кошкина.

Королева Елизавета Английская подписала указ о казни Марии Стюарт. А когда донесли, что казнь совершилась, в благородном гневе Елизавета <говорит> несчастному Девисону, передавшему указ для исполнения:

Бездельник!  
Истолковать ты смеешь  
Слова мои? Свой собственный кровавый  
В них смысл вложить? О, если приключится  
Беда от твоего самоуправства, —  
Ты за него заплатишься мне жизнью!

Хуже всего быть благородно негодующей Елизаветой Английской. Палач, просто и немудро отрубивший голову Марии Стюарт, — куда лучше великолепной Елизаветы Английской.

1918



# ПРЕЗЕНТИСТЫ

Футуристы умерли. Футуристов больше нет: есть презентисты<sup>1</sup>. Правда, они еще зовут себя футуристами, и недавно вышла в Москве «Газета футуристов», но это не больше как подзатыльник инерции. Тот же подзатыльник, какой заставлял большевиков так долго красть почтенное имя социалистов и демократов, пока уж им не стало вовсе неприлично носить это имя. Вероятно, и футуристы соберут скоро Футуро-Съезд Футуро-Советов и объявят: отныне мы — презентисты. Ведь из газеты бывших футуристов явствует неопределенно: для них *futurum*<sup>2</sup> — стало *praesens*'ом<sup>3</sup>, будущее — настоящим, их прекрасная Где-то-тамия найдена, и это... теперешняя наша могучая, славная, благородная Республика Советов. Ведь это теперь именно настали «вольные для всех дни», «солнцевейные дни свободы» (статья «Пролетарское искусство»). Именно теперь всякому ясно: «радостный свет свободы разлился всюду» («Обращение к молодым художникам» Бурлюка). Именно теперь мы дожили наконец до счастливого времени, когда

...Молодецкая  
Наша жизнь океанским крылом  
Разлилась просто чудо простецкая.

(«Стенька Разин» В. Каменского).

И подлинно: разве не простецки совершается все в обретенной презентистами Где-то-тамии? Добродушно-простецки, как комаров, расхлопывают людей; добродушно-простецки, как от сдобного пирога, отваливают от России ломтины: только бы осталась где-то, хоть на собачьем кутке, счастливая, свободная Где-то-тамия...

Пока футуристы не сделали презентистами — ими можно было любоваться, как Дон-Кихотами литературы: если Дон-Кихоту и случится быть смешным — его смешное было красиво. Хороша была их вихрастость, непокорность и самая их абсурдность: во всем этом была буйная молодость и подлинный бунт.

---

<sup>1</sup> В переводе: футуристы — будущники; презентисты — настояшники.

<sup>2</sup> Будущее (*лат.*).

<sup>3</sup> Настоящим (*лат.*).

Но то были футуристы. А презентисты жаждут носить казенный штемпель на лбу: «Товарищи-зачинатели пролетарского искусства, возьмите в руки для пробы хотя бы две книги «Война и мир» Маяковского и «Стенька Разин» Каменского, и мы убеждены, что вы потребуете от Совета Народных Комиссаров в миллионах экземпляров напечатать эти народные книги во славу торжества пролетарского искусства».

Футуристы в своем «Манифесте» требуют «уничтожения привилегий и контроля в области искусства». А презентисты в том же самом «Манифесте» красногвардейски контролируют благонадежность авторов: «Театры по-прежнему ставят «иудейских» и прочих «царей» (сочинения Романовых)». Отныне привилегией писать и ставить пьесы пользуются только беднейшие крестьяне: не так ли? И только из придворного быта — народных комиссаров?

Презентисты, стилизуясь под «Красную газету» и окрасногазетившегося Блока, — взывают в «Манифесте»: «Бомбу социальной революции бросил под капитал октябрь. Далеко на горизонте маячат жирные зады убегающих заводчиков...»

Футуристы не преминули бы дополнить эту картину фигурами народных комиссаров, жаждущих обменяться рукопожатием с жирными задками (см. интервью Луначарского). И футуристы знали бы: жирный зад — есть лицо не только «убегающих заводчиков», но жирный зад — лицо всякого хозяина, ибо не человек красит место, а место — перекрашивает и переделывает человека.

Футуристы, конечно, дали бы великолепно-презрительный пинок этому «лицу», а презентисты отбивают поклоны хозяевам:

«К вам, принявшим наследие России, которые (верю!) завтра станут хозяевами всего мира, обращаюсь я с вопросом: какими фантастическими зданиями покроете вы места вчерашних пожарищ? ...Знайτε, нашим шеям, шеям Голиафов труда, нет подходящих номеров в гардеробе воротничков буржуазии» («Открытое письмо» Маяковского).

Для футуристов, подлинно, не было подходящих воротничков, и только ради последовательного бунта против установленных одежд они носили желтые кофты костюмов и слов. Презентисты подобрали обноски «беднейшего крестьянства» и рядятся в декреты, и издают «Декрет № 1 о демократизации искусства: заборная литература и площадная живопись». Фу-



туристы создавали моду; презентисты следуют моде. У футуристов было все свое; у презентистов — уже подражание правительственным образцам, и, как всякому подражанию, их декрету, конечно, не превзойти божественной, очаровательной глупости оригиналов.

Да и стоило ли футуристам (презентистам ныне) принимать участие в этом состязании? Ведь у футуристов был Маяковский, но это очень талантливый, создавший свою особую, грузную, грубую музыку стиха — параллель музыке «Скифской сюиты» Прокофьева (см. «Наш марш» Маяковского в «Газете футуристов»). У футуристов был такой весенний непосредственник В. Каменский, с его «колыбайками» и «Землянкой». Футуристы всегда были особенными, и в этом была их сила; зачем же презентисты хотят быть, как тысячи? Футуристы бежали толпы; зачем же презентисты бегут за толпой?

Неужто мы так быстро живем, что футуристы уже состарились, уже притомились быть особенными, уже обымпотентились к буйству и тлеют старческой страстью урнингов к объятиям Луначарского? Неужто футуристы разделяют судьбу российских скифов, заживших мирной, оседлой жизнью? Неужто льстит футуристам хлебать из одной чашки со сретенным старцем Иеронимом Ясинским? Неужто презентистам в самом деле нужно напомнить стихами Бурлюка («Мои друзья»):

Не вы завсегдаблюдолizes,  
Поспорится коими свет.

*<31 марта 1918>*

## СКИФЫ ЛИ?

Нет цели, против которой побоялся бы  
напрячь лук он, Скиф...

*(Из предисловия к сборнику «Скифы»)*

По зеленой степи одиноко мчится дикий всадник с веющими волосами — скиф. Куда мчится? Никуда. Зачем? Ни за чем. Просто потому мчится, что он — скиф, потому, что он сросся с конем, потому, что он — кентавр, и дороже всего ему воля, одиночество, конь, широкая степь.

Скиф — вечный кочевник: нынче он здесь, завтра — там. Прикрепленность к месту ему нестерпима. И если в дикой своей скачке он набредет случайно на обнесенный тыном город, он свернет в сторону. Самый запах жилья, оседлости, шей нестерпим скифу: он жив только в вечной скачке, только в вольной степи.

Так мы себе мыслим скифа. И потому радовало нас появление скифских сборников. Уж тут-то мы найдем людей, ничем не объярлыченных, тут-то пахнет на нас любовью к подлинной, вечно буйной воле. Ведь с первой страницы скифы обещали нам: «Нет цели, против которой побоялся бы напрячь лук он, скиф».

Но перевернулись страницы и дни, расцвело «Знамя труда», взошли новые «Скифы». И так горько было увидеть: скифский лук — на службе, кентавров — в стойлах, вольницу — марширующую под духовой оркестр.

Скифы осели. Слишком скоро нашлась цель, против которой они «побоялись напрячь лук».

*Духовный* революционер, истинный вольник и скиф, видится Иванову-Разумнику так: он — «работает для близкого или далекого будущего», он знает, что «путь революции — подлинно крестный путь». С определением этим мы почти согласны, не так часто «почти» решает судьбу. У подлинного скифа нет никаких междудвухстульных «или»: он работает *только* для далекого будущего, и никогда — для близкого, и никогда — для настоящего; поэтому для него один путь: Голгофа, и нет иного; поэтому для него единственно мыслимая победа: быть распятым, и нет иной.

Христос на Голгофе, между двух разбойников, истекающий кровью по каплям, — победитель, потому что Он распят, практически побежден. Но Христос, практически победивший, — Великий Инквизитор. И хуже: практически победивший Христос — это пузатый поп, в лиловой рясе на шелковой подкладке, благословляющий правой рукой и собирающий даяния левой. Прекрасная Дама в законном браке — просто госпожа такая-то, с папильотками на ночь и мигренью утром. И севший на землю Маркс — это просто Крыленко.

Такова ирония и такова мудрость судьбы. Мудрость потому, что в этом ироническом законе — закон вечного движения



вперед. Осуществление, оземление, практическая победа идеи — немедленно омещанивает ее. И подлинный скиф еще за версту учует запах жилья, запах щей, запах попа в лиловой рясе, запах Крыленки — и скорей вон из жилья, в степь, на волю.

Здесь трагедия и здесь — мучительное счастье подлинного скифа: ему никогда не почивать на лаврах, никогда ему не быть с практическими победителями, с ликующими и поющими «славься». Удел подлинного скифа — тернии побежденных; его исповедание — еретичество; судьба его — судьба Агасфера; работа его — не для ближнего, но для дальнего. А эта работа во все времена, по законам всех монархий и республик, включительно до советской, оплачивалась только казенной квартирой: в тюрьме.

«Победоносная Октябрьская революция» — таков ее титул по официальным источникам, «Правде» и «Знамени труда», — ставши победоносной, не избежала закона: она — омещанилась.

Для попа в лиловой рясе — ненавистней всего еретик, не признающий его, лилового, исключительной власти вязать и разрешать. Для госпожи такой-то в папильотках — ненавистней всего Прекрасная Дама, не признающая ее, в папильотках, исключительных любовных полномочий и прав. И для всякого мещанина — всего ненавистней непокорный, смеющий думать иначе, чем он, мещанин, думает. Ненависть к свободе — самый верный симптом этой смертельной болезни: мещанства.

Остричь все мысли под нолевой номер; одеть всех в установленного образца униформу; обратить еретические земли в свою веру артиллерийским огнем. Так османлисы обращали гяуров в истинную веру; так тевтонские рыцари мечом и огнем временным спасали язычников от огня вечного; так у нас, на Руси, лечили от заблуждений раскольников, молокан, социалистов. И не точно ли так же теперь? Константин Победоносцев умер — да здравствует Константин Победоносцев!

Но это — не скифский клич: их клич — вечное «долой!». И если скиф оказался в стане победоносцев, в упряжке триумфальной колесницы, то это — не он, не скиф, и нет у него права носить это вольное имя.

К счастью, скифа остричь под нолевой номер — не так-то легко: еще долго будут торчать колючие еретические вихры, и уже в стойле — кентавр еще долго, по старой привычке, будет не вовремя ржать. И не потому ли, невзирая на похвальные старания заведующего приручением скифов Иванова-Разумника, в тех же «Скифах» мы найдем образы, наиболее убийственные для революции победоносцев?

Быть может, самым лучшим, подлинно скифским словом обмолвился Сергей Есенин в поэме «Отчарь»:

Гибельной свободы — в этом мире нет.

Именно так: гибельна не свобода, гибельно насилие над свободой. Но говорить об этом — для открыто связавших себя с победоносцами — не значит ли в доме повешенного говорить о вёревке? Беда с детьми: в присутствии старших возьмут да и ляпнут что-нибудь этакое неприличное. И разве не явно неприличные намеки в поэме того же дитяти «Марфа Посадница»:

...Не чернец беседует с Господом в затворе —  
Царь Московский Антихриста вызывает:  
«Ой, Виельзевуле, горе море, горе,  
Новгород мне вольный ног не лобызает!»  
...Возговорит царь жене своей:  
«А и будет пир на красной браге!  
Послал я сватать неучтивых семей,  
Всем готова постель в темном овраге!»

Покорение еретических Новгородов и прочих неучтивых семей под нозе... Разве можно говорить об этом теперь, да еще вспоминать, что это было специальностью славного нашего царя Ивана Васильевича? Беда с детьми!

А впрочем, и с взрослыми не лучше. Даже Ключев, занимающий место «придворного пиита» Державина, неосторожно мечтает вслух о временах, когда:

Не сломят штык, чугунный град  
Ржаного Града стен,  
Не осквернят палящий лик  
Свободы золотой...



У Белого, всегда так холодно-бриллиантово блещущего, в первом «Скифе» есть рубиновые, кровью сердца политые строки:

Все грани чувств, все грани правды стерты:  
В мирах, в годах, в часах —  
Одни тела, тела, тела простерты...  
И праздный прах...  
В грядущее проходим строй за строем! —  
Рабы: без чувств, без душ...  
Грядущее, как прошлое, покроем  
Лишь грудой туш.

Да ведь это о крыленках, грудой туш покрывших Россию и мечтающих о социалистически-наполеоновских войнах в Европе — во всем мире, во вселенной! Но не будем неосторожно шутить: Белый — благонадежен и *хотел* сказать не о крыленках.

Старательней других скифов остригся Иванов-Разумник, но и у него торчат вихры и колют не тех, кого он хотел бы.

В статье «Две России» Иванов-Разумник писал: «А когда их лютая злость из бессильной станет силой, когда она выльется в деяния во имя «Закона», «порядка», «во имя Христа»... Погодите, дайте им с силами собраться да выждать удобное время... потоки крови прольют они во имя подавления революционного беззаконства». Когда Иванов-Разумник прорицал так, он, конечно, имел в виду гипотетического русского Тьера, расстреливающего коммунаров на гипотетическом русском Пер-Лашезе. Но волею насмешницы-судьбы прорицание Иванова-Разумника выполняется преимущественно русскими коммунарами — во имя их, оземленного, Христа. Быть может, придет и Тьер, но то, что позволительно Тьеру, — непозволительно жене Цезаря.

Хорошо быть глубоким знатоком русской литературы, как Иванов-Разумник: не всякому удастся почерпнуть из классических кладезей такой сегодняшний образ, как дура Екимовна из «Арапа Петра Великого». Из всей лавины западной культуры, хлынувшей на Русь чрез прорубленное в Европу окно, дура Екимовна усвоила только: мусье-мамзель-ассамблея-пардон. Неудержимо, невольно, как железо к Магнит-Горе, притягивается этот образ к победоносцам нашим. Ведь это они из французских революций, из Герцена, из Маркса —

только и зазубрили: ассамблея и пардон — с нижегородским акцентом, и оттого так много водевильного в деяниях их и в письменных памятниках, оставленных ими в наследство любопытным потомкам.

Савлу, обращенному в правоверного Павла, стоило хотя бы для стиля оставаться Павлом. И не к лицу Павлу еретизировать: «Или самодержавие, чье бы то ни было, совместимо со свободой?» («Две России» Иванова-Разумника).

Впрочем, от комментариев, опасных для Павла, мы воздержимся — хотя бы для того, чтобы не подражать дурному примеру Иванова-Разумника, который в этой же статье без стеснения объявляет «всем-всем-всем»: Ремизов — неблагонадежен, Ремизов — белогвардеец, Ремизов — вне закона.

Как же в самом деле случилось, что Ремизов с его «Словом о гибели Русской Земли» попал в торжественное шествие поющих хвалу победоносцам? И зачем?

А вот зачем. Когда римские императоры после победы над варварами вступали в Рим, за одной из колесниц в процессии вели варварского царя, и бывал специальный глашатай, исчислявший богатства и силы этого царя: на предмет пущего прославления победоносного императора. И на тот же самый предмет Иванов-Разумник взял в торжественную процессию Ремизова: для пущего прославления победоносцев. И потому, предварительно расквашивая Ремизова, Иванов-Разумник провозглашает: «Слово о гибели Русской Земли» — одно из самых сильных, удивительных произведений, написанных ныне».

С оценкой Иванова-Разумника мы согласны: ремизовское «Слово» — силы очень большой. Но не в обычном ремизовском мастерстве сила этой вещи, а в потрясающей ее искренности. Другими вещами Ремизова любуешься со стороны, сбоку, с каких-то мостков: далеко внизу, под мостками, ворочаются прекрасные, неуклюжие колеса мельницы, гудит и сверкает радугой вода. А «Словом» со стороны любоваться нельзя: оно втягивает с руками и ногами, крутит, и до последней страницы доходишь смятый, измолотый.

«Родина, мать моя униженная. Припадаю к ранам твоим, к запекшимся устам, к сердцу, надрывающемуся от обиды и горечи, к глазам твоим иссеченным. — Не оставлю тебя в беде



твоей, вольную и полоненную, свободную и связанную, святую и грешную, светлую и темную. — Душу сохраню мою русскую, с верой в правду твою страдную».

Какая скорбная любовь бьется в каждом слове — любовь к Руси, всякой и всегда: к святой — и грешной, к светлой — и темной! И какое книжное, какое химическое сердце надо иметь, чтобы не увидеть: эта любовь и скорбь — душа ремизовского слова, а гнев и «лютая злость» — идут от этой любви, как дым от огня.

Дым застлал глаза Иванову-Разумнику, только дым он увидел. И из дыма создал неведомый нам, чадный образ Ремизова — ненавистника свободы, Ремизова — мещанина.

Ремизову скорбно за униженную мать. И это ли, в самом деле, не унижение, когда прусский генерал может бросить в лицо русской революции: а где же у вас свобода? Это ли не унижение, когда на другой день после воинственных выкриков русская революция смиренно и «незамедлительно» просит мира у прусского генерала? Ремизову скорбно за униженную мать: «О, родина обреченная, багряница царская упала с плеч твоих. — Ты ныне униженная и затоптанная...» А член революционного трибунала Иванов-Разумник читает в сердце подсудимого Ремизова: «Когда плачет Ремизов, что багряница царская упала с плеч ее, то мы видим: о багрянице не только родины, но и царя скорбит он».

Во имя скорости революционного суда — все позволено, и Иванов-Разумник судит Ремизова за слова вавилонских старцев из «Действа о Георгии Храбром». «Не стало в городе управителя, все в разор пошли: поскорее бы вернулся царь», — говорили старцы. А член революционного трибунала припечатывает: «Когда мы слышим это, то знаем: вкупе и влюбле Ремизов со старцами вавилонскими».

Для революционного трибунала — главное, что Ремизов не пал ниц перед победоносцами и смеет видеть в них (в них!) мещанство. Всеми своими десятью томами Ремизов хлестал мещанство старой Руси, но он не должен сметь хлестать мещанство новой. Пусть у Ремизова — глаза, как у Гоголя: он всегда зорек на черное. Какое до этого дело революционному трибуналу? У революционного трибунала — приговор предрешен, и могло ли быть иначе? Ведь это в ремизовском «Слове» написано: «Опостылела бездельность людская, похвальба, залетное пустое слово... Жадно, с обезьяньим гиком и го-

готовом рвут на куски поминальный пирог, который когда-то испекла покойница Русь. И рвут, и глотают, и давятся. И с налитыми кровью глазами грызут стол, как голодная лошадь ясли. — И норовят дочиста слопать все до прихода гостей».

Этого Ремизову не простят: попу в лиловой рясе — ненавистней всего еретическое, непокорное слово. Попу в лиловой рясе — ненавистней всего подлинный скиф, о котором в скифском предисловии говорится: «Разве скиф не всегда готов на мятеж?» Подлинный скиф — всегда.

В ремизовском «Слове», насквозь пропитанном любовью и скорбью, Иванов-Разумник рассмотрел дым — лютую злость. И удивляться ли этому, когда оказывается, изo всего Евангелия, изo всего учения любви — Иванов-Разумник запомнил только: «Не мир пришел Я принести, но меч». На всем протяжении «Двух Россий» мечом звенит внезапно-воинственный Иванов-Разумник во славу благородных победоносцев, столь храбрых по адресу тех, кто послабее, и столь... мудрых по адресу тех, кто сильнее. И мечный звон усиленно разыскивает Иванов-Разумник в своих подхваливаемых, Клюеве и Есенине, даже там, где его нет.

К основному, лучшему, величайшему, что есть в русской душе: благородству русскому, нежности русской, любви к последнему человеку и к последней былинке, — к этому слеп Иванов-Разумник. А именно это лучшее русской души и лежит в основе неодолимой русской тяги к миру всего мира.

В любви к серпу и в ненависти к мечу — подлинно русское, народное. И потому так хороши отсюда идущие строфы в «заказных», революционных стихах Есенина и Клюева.

Вот великолепные заключительные строфы из «Певучего зова» Есенина:

Люди, братья мои люди,  
Где вы? Отзовитесь!  
Ты не нужен мне бесстрашный,  
Кровожадный витязь.  
Не хочу твоей победы,  
Дани мне не надо!  
Все мы — яблони и вишни  
Голубого сада.  
...Не губить пришли мы в мире,  
А любить и верить.



Но победоносцам и Иванову-Разумнику именно требуется «кровожадный витязь» и «дань», и потому, конечно, по Иванову-Разумнику выходит: «Певущий зов» ...*победно* звучит у Есенина. И конечно, не приведенные строфы процитирует Иванов-Разумник, а что-нибудь «заносчиво-Берлинское», вроде:

...Мое Русское поле,  
И вы, сыновья ее,  
Остановившие  
На частоколе  
Луну и солнце.

Или:

...Россия, Россия, Россия —  
Мессия грядущего дня!

Поистине удивительно приключение Иванова-Разумника с «Песнью Солнценосца» Клюева: эту дурного тона «Оду Фелице» Иванов-Разумник не только стерпел на страницах «Скифов», но еще и хвалит, не поморщившись.

...Китай и Европа, и Север, и Юг  
Сойдутся в чертог хороводом подруг,  
Чтоб Бездну с Зенитом в одно сочетать...  
...Три желудя-солнца достались нам —  
Свобода и Равенство, Братства венец —  
Живительный выгон для ярых сердец...  
...Верстак — Назарет, наковальня — Немврод...

и дальше уж конечно: «вставай, подымайся»... Как это близко к знаменитому «Пролетарии всех стран, соединяйтесь» Минского и к «заносчивому Берлину» Сологуба и как далеко от нашего Клюева, которого мы привыкли любить. Чего стоят в этих виршах одни слова с заглавными буквами — безвкусица, пущенная в оборот, кажется, Андреевым, и первый знак творческой импотенции. А у Клюева в «Песни Солнценосца» полнехонько этого добра: Мир, Зенит, Премудрость, Труд, Равенство, Песня и... Тайна, и... давно засиженная мухами Любовь, и... ставшая уже мелкой, как лужа, Бездна.

А впрочем, неудача Ключева понятна: интернационалист он ведь очень молодой. В «Беседном Наигрыше» этот же Ключев высоко-патриотично писал о немцах:

...Водный звон учуял старичище  
По прозванью Сто Племен в Едином.  
Он с полатей зорькою воззрился  
И увидел рати супостата.  
Прогуторил старый: «Эту погань,  
Словно вошь на гаснике, лишь баней,  
Лютым паром сжить со света можно».

В цикле «Избяные песни» Ключев уже бросил всунутые ему в руки Мечи и Бездны — и сразу: не казенное вдохновение, а подлинное; не новое золото, а червонное, какое века простоит и не пойдет ржавчиной. И тут уже не знаешь, что выбрать, что лучше: так хороша, так живет у Ключева вся избяная тварь — лежанка, кот, пузан-горшок, «за печкой домовой твердит скороговоркой» что-то, и сама печь-мать, и коврига — «лежит на столе, ножу лепеча: «я готова себя на закланье принести». После «Избяных песен» еще досадней за Ключева, автора од: сереньким бежать за победоносцами петушком — и сам Бог велел, а таким, как Ключев, — не надо.

Поражение, мученичество в земном плане — победа в плане высшем, идейном. Победа на земле — неминуемое поражение в другом, высшем плане. Третьего — для подлинного скифа, для духовного революционера, для романтика — нет. Вечное достижение — и никогда достижение. Вечное агасферово странствование. Вечная погоня за Прекрасной Дамой — которой нет.

И это прекрасно знает Иванов-Разумник, но ему страшно увидеть правду лицом к лицу. Только подумать: а что если наша революция войдет в историю не с «палящим ликом свободы золотой», а с лицом ремизовского мастера Семена Митрофановича, того самого, который заставлял мальчишку-подмастерье прикладываться к своей пятке? Правда, сейчас надвигается огонь, и, может быть, он сотрет с революции лик Семена Митрофановича. Но Семен Митрофанович делает все, чтобы спастись от губительного и очистительного огня. И быть может, спасется, еще раз победит на земле — и еще прочнее погибнет, омещанится.



Удел подлинного скифа — трудно понять. И потому слабые — закрывают глаза и плывут по течению. И таких «тьмы, и тьмы, и тьмы», как возглашает Блок в стихотворении «Скифы» («Знамя труда», № 137). Но скифы ли это? Нет, не скифы. Скифы подлинные, революционеры и вольники подлинные — будут при всяком строе, ибо у них — «дело... в вечной революционности — для любого строя, для любого внешнего порядка» (из предисловия к «Скифам» I). Да: для *любого* строя. Но таких никогда не будут «тьмы». Божественное проклятие скифа подлинного — «быть пришельцем в своей, а не чужой земле» (из «Слова о гибели Русской Земли»).

И то, что Иванов-Разумник все это знает, — он сказал сам, и сказал хорошо, в статье своей «Поэты и революция» («Скифы» II): «Пришла революция — кто первый перед ней преклонится? Придет контрреволюция — кто первый «петушком-петушком» побежит за ее дрожками, в которых поедут Городничий и Хлестаков под охраною Держиморды?.. Великие в великом — не преклонятся, не пойдут; но много ли их?»

Нет: их — немного. И никогда не могут быть «тьмы, и тьмы, и тьмы». А если их тьмы, то это не упрямые и вольные скифы: вольные скифы — не преклонятся ни пред чем, вольные скифы — не побегут за победоносцами, за грубой силой, за «Городничим и Хлестаковым под охраною Держиморды», какого бы цвета ни были кокарды Городничих.

1918

## О СЛУЖЕБНОМ ИСКУССТВЕ

### Письмо в редакцию

*Товарищ худ. Анненков, из левых, никем не был приглашен. Предложивший вначале свои услуги, а затем ушедший, не вполне уяснил себе свою деятельность по украшению города, говоря об ответственности художников в разрушении памятников «коронованных болванов».*

*Смею ему напомнить, что подлинные художественные произведения представляют собой постоянную ценность для всех эпох.*

*Относительно облачения в траур мы, со своей стороны, ему предлагаем облечься в таковой, если его угнетает мысль снятия бездарных памятников, неоднократно им самим обличаемых.*

*Подписи: Козлинский, В. Лебедев, Маклецов, Ив. Пуни, Баранов-Россинэ, К. Богуславская.*

Печатаемая настоящая письмо верноподданных художников, редакция на совести подписавших оставляет утверждение, что «художник Анненков никем из левых не был приглашен». Центр тяжести выступления Анненкова не в этом, а в том, что он, по-видимому, правильно понял цель предполагавшегося сноса памятников: это — акт, мотивированный не художественными соображениями, а политическими.

Освобождающиеся пьедесталы коронованных болванов должны укрепить треснувшие пьедесталы болванов некоронованных: легкая победа над бронзовыми царями должна замазать глаза на тяжкие унижения перед живыми Карло-Вильгельмами; нет хлеба — так по крайней мере будет зрелище, рассчитанное на удовлетворение зубодробительных инстинктов. Снос памятников делается не во имя украшения нашей жизни — до того ли? — а во имя украшения увядающих наших помпадуров новыми лаврами. Можно ли верить, что заботятся об украшении жизни те, кто из Кремля, цитадели красоты, сделал красногвардейскую цитадель? Какое дело до красоты принципиальным бегемотам и какое дело красоте до них?

Тяжелее всего унижительная, прислужническая роль, какую навязывают искусству правящие архангелы, позванивая серебряниками. И прав тот художник, которому траурно в эти дни.

*<30/17 апреля 1918>*

## **В ПЕРЕДВИЖНОМ ТЕАТРЕ**

Случилось как-то слышать — солдат рассказывал: во время жестокой перестрелки с немцами под посвистыванье пуль в лесу запела иволга. Просто ли привыкла и перестала замечать смертельный свист, или уже не стерпелось — петать надо, а только запела. И слушали... пусть не все, пусть немногие, но как ее слушали! И как много сделала маленькая иволга!



Великое дело этой иволги делает теперь П. П. Гайдебуров в Передвижном театре. Под змеиный свист разоженной правительством нашим всеобщей взаимоненависти Гайдебуров делает дело искусства. В маленьком театре большая любовь к искусству во всем, начиная с веревки, заграждающей вход в зал после 6 часов, начала спектакля. Искусство тут — не «советское», не сюсюкающее и не приниженное до модного «беднейшего» интеллектуального уровня, а настоящее, поднимающее искусство. Здесь ставятся Шекспир («Гамлет»), Метерлинк («Смерть Тентажиля»), Рабиндранат Тагор («Письмо царя»), Бьёрнсон («Свыше наших сил»).

Для «Гамлета» — сцена, конечно, мала: «часовенка — вместо храма», как определил встретившийся на спектакле художник. Но это уж не вина режиссера. На черном заднем фоне королевские троны и яркие костюмы актеров в иные минуты спектакля давали хороший графический узор.

Труднейшая роль Гамлета — потому что ее очень легко сыграть «как все» — трактована Гайдебуровым по-своему интересно. Игра проведена с хорошей простотой и с пользованием очень тонкими деталями (например, во время фразы «подумать надо» — лицо закрыто, и видна только отличная игра губ). В сцене с Офелией («в монастырь!») хотелось бы еще большей простоты.

Хорошая, очень искренняя, самое лицо ее к этому подходит, Офелия — Головинская. Во время представления убийства Гонзаго артистка временами забывала, что у нее на коленях голова Гамлета, и думала о том, удастся ли завтра получить по карточке хлеб.

Хорош был Полоний. Об остальных... остальные старались.

*<7 апреля /25 марта 1918>*

## «НАД ПУЧИНОЙ» ЭНГЕЛЯ

(Премьера в Передвижном театре)

Заброшенная рыбацья деревушка на дюнах. Одичалые, просмоленные люди. Сети — летом и карты, вино — в непогожее время. Вечная борьба с морем: однажды оно поднялось и смыло поселок и, может быть, так же смоем завтра. Все время — нарастающий шум и грохот прибоя.

Все это за сценой. А на сцене — старик-пастор (П. Гайдебуров), уволенный за то, что искал пути к простым душам в их ежедневной, грубой жизни, в кабаке и за картами. И новый, молодой, пастор Гольм, аскет, приехавший сюда, чтобы «хлыстом гнать в церковь» беспутную паству.

Прибой — все выше, и все громче — шум. Прорвало плотину — и рыбацкий поселок смыт. Уцелел только пасторский домик, и в нем пятеро людей, и церковь.

В числе этих пяти — деревенская блудница Стина (Головинская). Раньше пастор Гольм считал для себя зазорным говорить с нею, хотя бы и для того, чтобы спасти ее душу. Но море — все выше, все ближе поднимающаяся смерть уравнивает всех. Гольм снисходит до душеспасительной проповеди по адресу Стины. А когда Стина жертвует собой в попытке достать, для спасения всех, лодку, Гольму ясно: Стина выше их всех.

В пьесе — много наивного. Где теперь сыщешь пасторов с такой ветхозаветной моралью, как Гольм? Но ведь и мы теперь живем во времена первобытные, а стало быть, и наивные. Может быть, потому пьеса произвела на зрителей впечатление: во время третьего акта из публики был слышен плач.

В декорациях подкупала простота; лучше всего была кирха в последнем акте.

Очень хорошо играл Гайдебуров.

Совершенно не передано настроение приближающейся с каждым ударом волн гибели в начале второго акта.

*<Апрель 1918>*

## ДОМАШНИЕ И ДИКIE

Два сорта мечтателей: домашние и дикие. Домашние — и церкви, и отечеству, и себе на пользу; дикие — на вред. Домашние — удобны; дикие — неудобны. И если диких полезней всего изолировать в особые хранилища, то домашних надо просто искусственно размножать, устраивать для них питомники и садки. Надо учреждать академии домашних мечтателей. Это странно: еще ни одно правительство до этого не додумалось. А додумайся какое-нибудь — оно существовало бы вечно: нет для правительства лучшей опоры, чем эти, домашние.



Мечтатель домашний цветет вечной, несмываемой улыбкой; он терпелив и всепрощающ; с ним хорошо и ему хорошо. Есть какой-то морской моллюск, глотающий всякую дрянь — и кости, и гвозди, но это отнюдь не портит ему пищеварения: есть у этого моллюска особая, удобная слизь, облизит гвоздь — проглотит и облизнется. Так вот и домашний мечтатель: обмечтает и сделает удобоглотаемым любой несъедобный гвоздь.

Домашний мечтатель — это правило — семьянин отменный. Она — кричит и топает ногами; но, Боже мой, вообще у нее — такой музыкальный голос. Она за обедом чешет в голове вилкой; но, Боже мой, у нее — такие великолепные волосы. Домашний мечтатель живет не с этой, визгливой и чешущей в голове вилкой, а с Дульцинеей, с Прекрасной Дамой. Она уживчива; он обмечтает и вилку, и визг.

И домашний мечтатель, конечно, — удобнейший гражданин. Бьют в морду; но, Боже мой, ведь это же ради высшей свободы. Вместо ста тридцати тысяч прежних столбовых — помыкают страной двести сорок тысяч столбовых новых; но, Боже мой, ведь это — ради высшего равенства. Зажать нос, закрыть глаза, заткнуть уши — и веровать: это — великий талант, это делает жизнь удобной.

Зато дикому мечтателю жить — ходить в тесных сапогах: ни минуты покоя. Весна, теплые от солнца камни и люди. Но на камнях корчится, подыхает кошка Мурка, окормленная толченым стеклом, — и дикому мечтателю нет весны. Нелепый мечтатель не может простить — подумайте только — какой-то завалящей кошки Мурки!

Дикому мечтателю только на секунду — на десятую секунды — сквозь лицо Прекрасной Дамы мелькнула визгливая женщина — и Прекрасная Дама умерла. Дикий мечтатель оставит Прекрасную Даму — Господи, в общем она ведь прекрасна и добродетельна, нелепый мечтатель! — и отправится бродить по улицам и вглядываться в лица встречных проституток.

Нелепый дикий мечтатель не хочет мириться. Домашний мечтатель простит: потому что он *все-таки любит*. Дикий мечтатель не простит: потому что *он любит*.

Быть мечтателем диким очень неуютно и холодно. А с годами тянет к теплу, к мудрой примиренности. И таким оседлым, мудро примиренным стал — когда-то дикий — мечтатель

Блок. От примиренности его исходит свет, вечерний, благодный. Он нашел; какой комфорт и отдых — найти! Он верует. Он поучает.

Былой Блок с нелепым бесстрашием самосожженца поднимал у Незнакомки вуаль — и сгорал: не Она. Умудренный годами Блок знает: уютней и спокойней поверить, что это — Она, и не сгорать, а греться.

«Не дело художника смотреть за тем, как исполняется задуманное» (статья Блока «Интеллигенция и Революция» в № 1 «Нашего пути»).

Это — не пустое и не на ветер брошенное слово, а завет мудреца, знающего горечь на дне кубка диких мечтаний. Это — правило, которое родители сизмалолетства должны внушать детям, ежели хотят им жизни счастливой и удобной, — а какой же родитель этого не захочет? Пусть не исполняется задуманное, пусть действительность далека от мечты: надо мириться, что делать, такова жизнь.

«Не выискивать отдельных визгливых и фальшивых нот» в оркестре (та же статья Блока в «Нашем пути»).

Глаза можно закрыть, уши слегка призаткнуть, не будет видно красной рожи пьяного контрабаса, не слышно будет фальши первой скрипки — и, право же, оркестр хоть куда! Умудренный Блок знает, как опустошена жизнь имеющих слишком тонкий слух, и он прав, конечно: практичней, удобней жизнеспособный слух, умеющий примиряться с фальшивыми нотами.

Трудно быть вечно бездомным бродягой и искать *настоящего*, такого, что не рассыпалось бы от света белого дня: так мало настоящего, может быть, нет настоящего. И теперешний, оседлый, Блок говорит себе и другим: «Лжет белый день» (та же статья в «Нашем пути»).

Иллюзии боятся белого дня — ну и не надо вытаскивать их на свет, надо содержать их осторожно при задернутых шторах: меньше разочарований. Будет, довольно, пора отдохнуть.

Поэт приземлился. Поэт хочет жить, а не мечтать. И его дар, немножко видоизмененный и практически приспособленный, становится уже не бременем неудобноносимым, как раньше, а полезным и приятным. Это — явление закономерное и глубоко жизненное. Это — поэтический фагоцитоз: верой и фантазией, как тельцами фагоцитов, облекается инородное, сомнительной чистоты тело — и поэт прекрасно с ним



уживается. Блок сумел фагоцитировать своих «двенадцать» с бубновым тузом на спине; сумел принять и воспеть рабовладельческие способности правителей наших: «Ломать коням тяжелые крестцы и усмирять рабынь строптивых»; сумел обмечтать и плевки на могилу Толстого: это плевки «Божьи» (статья Блока в «Нашем пути»).

Нет, что бы ни говорили злые языки, талант Блока вырос: какую огнепальную фантазию надо иметь, чтобы восторгаться оркестром с фальшивящей скрипкой, усмирением строптивых рабынь и плевками на могилу Толстого!

Чтобы напомнить о себе, старом, Блок внешне говорит еще: «все или ничего» (статья в «Нашем пути»). Ну, внутренне поэт, к счастью, уже научился приятию мира со всячинкой. Поэт бросил нелепо *любить* и стал *все-таки любить*. Что ж, *все-таки любовь* куда благоразумней *любви*. А кто же в нынешнее, безумное время не будет приветствовать достойного подражания благоразумия?

<4 мая/21 апр. 1918>

## О ЛАКЕЯХ

Лакея звонит барин:

— Опять проспал?

Издали, с порога, лакей еще смел:

— Я? Проспал? Да чего это вы... да я...

— Ближе. Сюда, сюда.

Хлясь — в морду. Только шатнется голова у лакея, вытянул руки по швам и лепечет:

— Виноват-с...

На конике в передней, посапывая, мусолит Бову казачок-мальчишка. Лакей вернулся из барского кабинета в свое царство, в переднюю, и на мальчишку:

— Опять за книгой, с-стервец? Опять за книгой?

Хлясь в морду мальчишке. И мослаком его в голову, мослаком, пока не завоюет в голос мальчишка.

Когда лакея бьют в морду, он жалок; когда лакей бьет в морду, он гнусен.

Левые эсеры прекрасно поняли первое и отказались разделять ответственность советской власти за иностранную политику. Но настоящий момент — новой эпидемии расстрелов

советскими войсками рабочих, арестов советской полицией рабочих, закрытия советской цензурой газет — этот момент левые эсеры сочли как раз подходящим, чтобы занять правительственные посты в Петроградской Коммуне и разделить ответственность советской власти за битье в морду.

Лакей — непременно сплав из раба и рабовладельца; это неотделимо. Российские помещики потому и были идеальными рабовладельцами, что они же были и отменными рабами царей. Но левым эсерам этот психологический закон как будто неизвестен. Или, быть может, лакей, бьющий в морду, представляется им более эстетичным, чем лакей, подставляющий морду? Быть может, это — все то же самое восхищение «мощью» рабовладельца? Все та же самая, воспетая Блоком, зубодробительная красота — «усмирения рабынь строптивых»?

*<15/2 мая 1918>*

## О БЕЛОМ УГЛЕ

В одном из майских номеров «Современного слова» была помещена статья г-на Перельмана под заглавием «Научные беседы о белом угле». К сожалению, г-н Перельман подробно не указал — при посредстве каких научных сил «Россия приступает к практическому осуществлению грандиозной задачи, к промышленному использованию энергии падающих вод наших северных рек». Им сказано было лишь, что в Совете Народного Хозяйства разработан план использования источников «белого угля», сначала Волхова, а затем и других северных рек.

Слава Богу, что наконец-то спохватились наши власти и взялись за осуществление того, о чем так много говорилось и писалось в былое время. Но одно меня пугает: не будет ли это немного поздно?.. Для таких грандиозных сооружений нужны и соответствующие средства, и времени немало придется затратить на предварительные работы по измерению скоростей воды, глубин, определению профиля русла, падению реки, подхода воды и пр. и пр. Нужно также собрать данные о высотах уровня реки не только в различные времена года, а за целый период лет.

За такое дело, по-моему, нельзя браться, когда финансы, промышленность и вся наша государственность, равно как



уверенность в завтрашнем дне и спокойствие духа, — все это рухнуло в бездонную пропасть, и неизвестно, где и в каком виде мы очутимся при падении на дно. Зацепиться и задержаться теперь за что-либо не только уже нельзя, но и не может быть речи о том; это понимает всякий неослепленный человек. Не в моей задаче касаться причин, приведших к такому горестному положению. Я хотел бы упомянуть лишь о том, что подобное грандиозное сооружение если и будет осуществлено, то может быть сделано только наспех, при затрате невообразимо огромных средств, а вернее, что до конца довести эту прекрасную мысль не удастся и, начав, придется бросить на произвол времени и погоды, так что сделанное будет приведено в такое состояние, что после придется переделывать сызнова.

Можно ли серьезно рассчитывать закончить подобную постройку в такое время, когда мы не можем справиться с починкою вагонов и паровозов, когда остановились почти все фабрики и заводы и мы бессильны при всем своем желании их вновь вернуть к былой жизни? Я понимаю. Совет Народного Хозяйства озабочен подысканием огромному количеству безработных подходящих работ, но не лучше ли грандиозные задачи разрешать в более удобное, более спокойное время, а теперь заниматься мелкими, но насущными задачами — восстановлением разрушенных дорог, увеличением засеянных хлебом площадей и производством и починкой сельскохозяйственных машин, и вообще такими делами, которые могут быть при современных условиях доведены до конца. При наличии большого желания заняться получением «белого угля» не следует ли испытать свои силы в более скромном масштабе — в делах, каковые даже и теперь могут быть с успехом завершены? Есть много городов, больших и малых, близ которых расположены примитивно устроенные водяные мукомольные мельницы, утилизирующие только жалкую часть имеющейся энергии. Хозяева, опасаясь полного разгрома и разорения, с охотою продадут свое право на них, если оно еще не получено более упрощенным порядком по принципу национализации.

Возьмитесь, господа устроители новой жизни, сначала за эту скромную задачу, используйте рационально всю энергию этих мельниц, ведь ее достаточно в большинстве случаев будет и для мукомольного дела, и для освещения, и на продажу мелким производствам данного пункта. Нет надобности даже

искать мельниц вблизи городов; сколько есть верстами тянувшихся сел и деревень в Центральной России — используйте их мельницы; но поставьте дело как следует, замените допотопные лопастные колеса и самодельные турбины хорошими, изготовленными специальными заводами, дающими высокий коэффициент полезного действия, системы Френсиса или другой, подобной ей по совершенству. Поставьте мукомольную мельницу не у самого берега, в котловине русла с крутым, зачастую глинистым либо песчаным спуском, и оборудуйте эту мельницу электрическим мотором, питающимся от генератора силовой станции.

Детально развить эту мысль, конечно, нельзя в газетной статье. Достаточно сказать, что такими начинаниями, сравнительно немного стоящими, можно внести новый светлый луч в однообразную деревенскую жизнь; пробудить жажду знания в пытливых натурах деревенской молодежи; дать в длинные осенние и зимние вечера свет более культурный — вместо исчезнувшего керосина. Можно, наконец, научить пользоваться простой электрической сваркой, незаменимой для соединения сломанных машинных чугунных и стальных частей, не поддающихся кузнечной сварке и потому обыкновенно заменяемых новыми, дорогостоящими частями. В результате за использованную таким образом почти даровую энергию можно получить от деревни драгоценное зерно, мясо и масло... Вместе с тем, устроив целую сеть мелких силовых станций, применительно к различным местным условиям, можно создать целый кадр богатых опытом лиц и этим значительно облегчить и удешевить создание в будущем крупных силовых установок наподобие тех, за которые, по словам г-на Перельмана, предполагают браться сейчас.

1918

## О РАВНОМЕРНОМ РАСПРЕДЕЛЕНИИ

Настоящее тихое, идиллическое счастье — для этого нужно только одно: равномерное распределение. И мы уже у врат тихой, невозмутимой, идеально гладкой, освещенной тихим солнцем равнины.

Но есть одно, что режет глаз в этой равнине и что пока еще ускользнуло от внимания делателей счастья: нужно, что-



бы глупость и гений были тоже равномерно распределены — по едокам. Неумеренный гений и неумеренная глупость — одинаково возбуждают зависть, и потому не место им в счастливом фаланстере.

Пока говорилось о буржуазном искусстве и пролетарском искусстве, это было еще умеренно. Но когда неумеренный гений А. Маширова из Пролеткульта открыл водораздел между «насаждаемой сейчас» буржуазной астрономией и астрономией коммунистической — это уже нестерпимо, как Ньютон, как Лобачевский.

«Сторонники первого (чисто пролетарского) направления критически относятся к насаждаемой сейчас буржуазной науке» (журнал «Грядущее», № 2, изд. Пролеткульта, статья А. Маширова).

Другой неумеренный гений, А. Луначарский, объясняет, почему надо критически относиться к буржуазной, неблагонадежной науке.

«Источники пламени, машины, как и пламя нематериальное, свет знания, оказались достоянием особой аристократии, которая направила эти великие силы на наживу немногих» (журнал «Пламя», изд. Петроградского Совдепа, статья Луначарского).

Ясно: аристократия капитала — и люди знания и искусства — в равной мере преступны, и их ждет равная участь.

Буржуазные астрономы работали «на наживу немногих», и только астрономы коммунистические начнут работать «на счастье всех», и, вероятно, только тогда, сладко выражаясь голубеньким Луначарским языком: «часто-часто загорятся купальские огни революционных костров». Гениальность и простота непременно сосуществуют, это закон. В органе Луначарского этот закон чуть-чуть, еле заметно, изменен: здесь сосуществуют гениальность и простоватость. Чем, как не простоватостью, хорошей наивной простоватостью, объяснить, что «Пламя» нашло неуместным лишний раз напомнить читателям о позорище загнанного в Маркизову Лужу Балтийского флота и поместило ряд снимков «Балтийский флот на Неве»? И разве не самоотверженна простоватость редактора в воспроизведении на страницах первомайского номера «Пламени» снимков с запруженных, ликующих улиц Петрограда во время празднования 1 Мая 1917 года?.. А это: «Россия побеждает к тайному ужасу врагов...»; «Ультиматум Германии...

яркое доказательство того, как боятся германские капиталисты русской революции». «Союзники в страхе перед рабочей революцией высказываются уже за официальное признание нового строя». Все это или простоватость, поднимающаяся до пределов гениальных, или тончайшая, дважды укрытая ирония. Надо думать: последнее. Это в характере бьющих через край талантов — зло напроказить, с невиннейшим видом подвести приятелей под монастырь.

Зато добросовестными коммунистами обнаружили себя пролеткультисты в резолюциях о театре («Грядущее», № 2). Тут все пропитано благоговением к умеренному, полезно-приятному таланту, тихо и без всякого порога переходящему в столь же умеренную и полезную бездарность. Вопрос о задачах театра решен по-александро-македонски: театры «должны вскрыть заблуждения человечества на почве существующих религий и государственного строя, показуя, что... преклонение перед роком и провидением... использовано в корыстных целях монархами, капиталистами и всякого рода эксплуататорами».

На суд Пролеткульта представлены две трагедии: некоего Софокла о царе Эдипе и известного Ясинского о порочном эксплуататоре и добродетельном рабочем. Пролеткульт премирует, конечно, трагедию известного Ясинского: как же иначе, если в трагедии некоего Софокла все время — в корыстных целях — гремит контрреволюционный Рок?

Софокл не станет творить, *показуя*, то, что велит сегодняшней или завтрашней хозяйин: у Софокла единственный хозяйин — Софокл. А Ясинским только крикнуть: «Целуй же обломки былого под нашей пятой» («Грядущее», № 2, стих. «Мы») — и поцелуют не только обломки, но и пята. Пролеткульту нужны рабы, и рабы у него будут, но искусства — не будет.

А впрочем, — что Пролеткульту до искусства? В том же самом программном стихотворении «Мы» — Пролеткульт откровенен:

Во имя нашего завтра — сожжем Рафаэля,  
Разрушим музеи, растопчем искусства цветы.

И вместо цветов — насадим цветочки, миленькие, розовенькие цветочки.

Это в «Пламени» один из поэтов с иронией Гейне обращается к тиранам:



Ваши песни в плене спеты,  
Грезы, розы отцвели.

Адресовано, очевидно, к тиранам журнала «Пробуждение». А в коммунистическом «Грядущем» цветочки «Пробуждения» благоухают под заглавием «Весенние грезы»:

В липовых гроздьях пестреют глазки,  
Слетают грезы с лесных вершин.  
Сегодня праздник, сегодня сказки...

«Земля благоухает цветами. На ней уже не люди, а крылатые ангелы. Им доступны все радости, все наслаждения...»

«— Товарищи, станем звать украинцев к объединению с русскими, — взволнованный речами, страстно вскричал Николай...»

Цветочки, ангелочки и объединение украинцев с русскими — это из художественной прозы журнала «Пламя».

«Милою, томною лаской нежданной вставало весеннее солнце. Побежали опять, задыхаясь, весенние звоны. Кто-то шальной заходил вдоль по лесу. Быстро извивалась мечта...»

Я в тропиках дивных счастье все искала,  
Я в овражках чудных сорвала цветок,  
Думала, мечтала, зорьку вопрошала,  
Не опять ли к нивкам брошенным пойти?

Это из «Поэзии рабочего удара» Гастева: первое из изданий Пролеткульта, выпуском которого Пролеткульт открыл период нового «молодого» искусства.

Искусство в коммунистических журналах молодо разве только потому, что осуществляется оно, по-видимому, больше всего молодыми людьми гимназического возраста.

Вот выдержки из напечатанных в «Пламени» стихов молодого гимназиста с очень неудачным псевдонимом:

Кто кровлю выстроит из золота,  
Горящую издалека?  
Кто, как не труд, грядущий, брата,  
Как не рабочая рука?  
Венчает шпилем из рубинов  
Кто наш дворец — мечту пока?  
Все то же племя исполинов,  
Все та рабочая рука.

Гимназист подписался псевдонимом «Луначарский». Пристрастие молодых и неизвестных авторов подписываться маститыми именами — понятно; в свое время критика упрекала за это графа Алексея Николаевича Толстого. Но редактору «Пламени» надо бы за своими псевдонимами присматривать, чтобы литературные профаны, избави Бог, не вздумали связать этих вирш с именем комиссара по народному просвещению Анатолия Луначарского.

Гимназистам, для пользы коммунистического дела, лучше выступать под собственными именами или, говоря языком одесского гимназиста В. Полянского (журнал «Грядущее»), «выступать с забралом открыто против» *буржуазного искусства*. Одесскому гимназисту Полянскому — забрало явно представляется дамасским мечом; одесский гимназист и не подозревает, что забрало — такая тупая вещь, какая не срубит и самой тупой гимназической головы.

Забрало одесского гимназиста — это символ поэтов и публицистов из коммунистических журналов. Они грозно размахивают забралом и, вероятно, думают, что разят насмерть неблагонадежную науку и неблагонадежное искусство. И кажется, им не приходит в голову, что забрало — смертоносное оружие только для размахивающего им; размахивающий забралом — смешон, а смех убивает вернее меча.

*Май 1918*

## ОНИ ПРАВЫ

Несчастный, лысый старик Сократ. У него — только слово; против него — тысячи тяжеловооруженных. Но он один против тысяч был страшен: ему дали цикуты.

Хилый и нищий Галилеянин с рыбаками. Против Него — стража иудейских первосвященников и римские легионы. Но слово Галилеянина было страшней легионов: Его распяли.

Синие гектографированные листки. Против них — войска, полицейские, жандармы. Но синих листков боялись российские самодержцы: за синие листки гнали в каторгу.

Жалкие «интеллигентские» и «лжесоциалистические» газеты. Против них — коммунистические штыки и пулеметы. Но жалких газеток трепещут повелители пулеметов: жалким газеткам нещадно затыкают рот.



И они правы: те, кто поил цикутой Сократа; те, кто распинал Галилеянина; те, кто гнал в каторгу революционеров; те, кто теперь заткнул рот печати. Они правы: свободное слово сильней тяжеловооруженных, сильней легионов, сильней жандармов, сильней пулеметов.

И это знают теперешние, временно исполняющие обязанности. Они знают: свободное слово прорвет, смоем жандармскую коросту с лица русской революции, и она пойдет вольная, как Волга, — без них.

Ночная нечисть права, что боится петушиного крика. Они правы, что боятся свободного слова.

*<18/5 июня 1918>*

## БУНТ КАПИТАЛИСТОВ

Всем известно: правительство народных комиссаров есть правительство рабочих и крестьян. Правительство народных комиссаров ради русских рабочих и крестьян готово пожертвовать всем: даже русскими рабочими и крестьянами. Кто же в России может пойти против правительства народных комиссаров? Ясно: капиталисты.

И капиталисты двинулись.

Тысячи капиталистов, работающих у станков в Нижнем, и в Сормове, и во Владимирской губернии, забастовали. Капиталисты, собравшись 18 июня на митинг в Обуховском заводе, потребовали, чтобы Совет Народных Комиссаров сложил полномочия и уступил место Учредительному собранию. Голодные капиталисты в Колпине, нарочно, чтобы подорвать незапятнанную репутацию советской власти, — полезли на комиссарские пулеметы. Капиталисты, потеющие за сохой в поле, с дрекольями и винтовками встречают комиссарских посланцев, отбирающих хлеб. Капиталисты-железнодорожники; капиталисты-печатники; капиталисты, объединившиеся в собраниях уполномоченных фабрик и заводов, требуют свобод. Капиталисты-матросы минной дивизии хотят Учредительного собрания.

И только две группы капиталистов, не работающих ни за станками, ни за сохой, — против всеобщего избирательного права, против свободы, против Учредительного собрания: это — черносотенцы и... представители рабоче-крестьянского правительства.

Представители рабоче-крестьянского правительства ради свободы и блага русских рабочих и русских крестьян готовы пожертвовать всем — даже русскими рабочими и крестьянами. И не могут пожертвовать только одним: собою, своей властью, властью бесчисленных комиссаров.

<1918>

## ВЕЛИКИЙ АССЕНИЗАТОР

Губернаторы русские все были прирожденные поэты. У всякого, кроме его канцелярского дела, было еще дело для души: кто насаждал в губернии вольнопожарные дружины; кто заводил оркестры во всех городских садах и бульварах; кто — американские мостовые Мак-Адамса; кто — столовые и больницы для бесхозных собак. И в губернии, где скакали в солнечно-сияющих касках вольнопожарные дружины, — непременно развороченные мостовые и грязища; в губернии, где кормили и лечили бесхозных собак, — непременно дохли от голода люди по градам и весям. Такое уж дело поэзия: берет всего человека, и ежели для него поэзия в собачьих больницах — плевать ему на весь мир, кроме собачьих больниц.

Для одного такого прирожденного поэта-губернатора была поэзия в ассенизации. Приехал, по канцелярии пробежал мимоходом. Доклады разные слушал — так себе слушал: в одно ухо вошло — в другое вышло.

Кончил доклады — вырос мой губернатор, выпрямился: Наполеон, глаза сверкают.

— А что у вас, позвольте спросить, сделано по ассенизации?

Господи, что же: бочки — как бочки, золотари — как золотари. Что же тут может быть?

— Как что может быть?

И прочитал Великий Ассенизатор лекцию... не лекцию — поэму об ассенизации. В ассенизации все, и от ней все качества. Поставить ассенизацию на должную высоту — и не будет славнее губернии...

И начались казенные реформы. Были выписаны из Ливерпуля патентованные стальные бочки Годкинса, ассенизационные помпы Вартангтона. Заведена была для золотарей



особая форма: с кожаным круглым фартучком, кожаными рукавицами и кожаной шапочкой. И в светлые ночи запоздавший гуляка мог лицезреть самого Великого Ассенизатора в круглом кожаном фартучке, вдохновенно мчавшегося на патентованной бочке Годкинса...

Великий Ассенизатор, как и все поэты, ради своей поэзии был самоотвержен. И скоро пошел от него такой дух, что чиновники, не совсем безносые, переводились подальше — губернаторша уехала к родителям, губернаторский дом опустел. Но Великий Ассенизатор неукоснительно и самоотверженно продолжал свое дело.

Городовые, тюремные надзиратели и делающие карьеру молодые люди — все были записаны (добровольно, конечно) в добровольный обоз. И по ночам мчались на патентованных бочках.

В Великую Среду, когда к Пасхе производилась по губернаторскому распоряжению чистка со сбором всех сил: городских, тюремных надзирателей и молодых людей, — арестанты из губернского острога все до единого очень спокойно ушли. А на Фоминой неделе ушли Великого Ассенизатора.

Впрочем, кому неизвестно, что отставные губернаторы не пропадают, а возрождаются, как птица Феникс из пепла? Великий Ассенизатор, великий ассенизационный поэт получил теперь в управление не губернию, а Россию.

И вот снова — все в ассенизации. Патентованные бочки Годкинса гремят по России, по полям, по людям: что поля и люди перед великой задачей патентованного ассенизационного обоза? Самоотверженный ассенизатор все глубже пропитывается запахом ассенизационного материала, и все слышней знакомый дух охраны и жандарма. Но Великий Ассенизатор по чем попало — по-прежнему мчится на бочке, в круглом кожаном фартучке и в кожаных рукавицах.

Спору нет: ассенизация нужна. И может быть, был исторически нужен России сумасшедший ассенизационный поэт. И может быть, кое-что из нелепых дел Великого Ассенизатора войдет не только в юмористические истории <империи> Российской.

Но сумасшедшие ассенизационные помпы слепы: мобилизацией для Гражданской войны выкачиваются последние соки из голодных рабочих; высасываются из слабых остатки веры в возможность устроить жизнь без пришествия варягов.

И все нестерпимей несет от ассенизаторов знакомым жан-дармско-охранным букетом — и все, не совсем безносые, бегут вон, зажавши остатки носов.

Для Великого Ассенизатора близка Фомина неделя.

*<21/8 июня 1918>*

## ПОСЛЕДНЯЯ СТРАНИЦА

Десятки лет русская совесть боролась против смертной казни. Но прокурор Павлов вдохновенно «исполнял свой долг», — и вешали, вешали...

Воля революции явно и твердо сказала: в свободной России нет больше смертной казни. И сказала это в самые первые дни, в дни подъема, когда можно было говорить о воле народа, а не диктаторов, выезжающих верхом на народной усталости.

И эта твердая воля революции бесстыдно нарушена. Военно-полевой прокурор Павлов-Крыленко вдохновенно исполнил свой долг — и московский революционный трибунал вынес смертный приговор. Неважно, что это Щастный; неважно, виноват он или нет: это уже не самосуд и не расправа Муравьева, или Дзержинского, или Скоропадского, и не постановление какого-нибудь царско-кокшайского совета, а суд. Суд Российской Советской Республики в советской столице — Москве — вынес смертный приговор.

Много звериного, пещерного будет записано историей в последний период российской революции. Но одна эта человеческая, великая страница — отмена смертной казни — покрывала собою, может быть, все. И эта страница теперь разорвана.

*23/10 июня 1918*

## БЕСЕДЫ ЕРЕТИКА

### 1. О ЧЕРВЯХ

Человек умер. День, другой — и труп начинает распадаться: какие-то таинственные бактерии делают свое разрушительное дело. Еще дни, недели, и закопошатся черви, и будут доедать — торопливо, поспешно, жадно, — доедать то, что было человеком.



Тем, кто знал человека — близким человека,— эти бактерии разложения, эти черви непременно ненавистны и отвратительны: они разрушают мертвую, но все же дорогую форму. Но биологу ясно: даже эти отвратительные черви нужны, даже эти отвратительные черви полезны. Без них трупы загромождали бы весь мир: кто-то должен пожирать трупы.

Россия, старая наша Россия, умерла. Какие-то черви неминуемо должны были явиться и истребить ее огромный и тучный труп. Черви нашлись, слепые, мелкие, голодные, жадные, как и полагается быть червям. Пусть они отвратительны, эти черви, но социологу ясно: они были нужны. Кто-то должен разрушать трупы.

И вот России уже нет, и нет ее трупа. От России остался один только жирный перегной — жирная, неоплодотворенная, незасеянная земля. Работа разрушения кончена: время творить. Кто-то должен прийти, вспахать и засеять то пустынное черноземное поле, которое было Россией. Но кто же?

Мы знаем одно: эта работа не для червей. Эта работа под силу только народу. Не оперному большевистскому «народу», насвистанному для вынесения бесчисленных резолюций о переименовании деревни Ленивки в деревню Ленинку, а подлинному Микуле Селяниновичу, который лежит сейчас связан, с заткнутым ртом.

Идеология тех, кому история дала задачу разложить труп, естественно должна быть идеологией разложения. Конечная цель разложения: это *nihi*l, ничто, пустыня. Вдохновение разрушительной работы — это ненависть. Ненависть — голодная, огромная, ненависть — великолепная для того, чтобы одушевить разложение. Но по самой своей сути — это чувство со знаком минус, и оно способно организовать только одно: организовать разложение. Творческой силы в ненависти нет и не может быть. Ждать творческой силы от ненависти так же нелепо, как ждать творческой работы от двенадцатидюймового орудия. Двенадцатидюймовое орудие — мощная сила, но эта сила не может вспахать ни одной межи.

Партия организованной ненависти, партия организованного разрушения делает свое дело уже полтора года. И свое дело — окончательное истребление трупа старой России — эта партия выполнила превосходно, история когда-нибудь оценит эту работу. Это ясно.

Но не менее ясно, что организовать что-нибудь иное, кроме разрушения, эта партия, по самой своей природе, не может. К созидательной работе она органически не способна. К чему бы она ни подходила, за что бы она ни бралась, вероятно, с самыми искренними и лучшими намерениями, все обращалось в труп, все разлагалось.

Взяли в свои руки промышленность, развеяли по ветру прах капиталистов, выкинули «саботажников», и уже не на кого больше сваливать вину. Но промышленности нет, заводские трубы перестали дымить одна за другой, и уже официальные газеты заводят речь о концессиях, о приглашении иностранных капиталистов и иностранных «саботажников», чтобы организовать социалистическую российскую промышленность.

Национализировали торговлю, издали строжайший декрет о том, что магазины при национализации будут закрыты не больше недели. Но вот уже месяцы, а окна магазинов по-прежнему забиты досками, торгуют одни только спекулянты.

Поставили казенных комиссаров над домами, и в одну зиму дома обратились в клоаки, в мерзлые, залитые водой сараи.

Взяли продовольствие, взяли транспорт, и еле ползут издыхающие пароходы; полна затонувших барж Нева; слагаются сказки о том, что когда-то ходили трамваи.

Проникли в деревню и допустили здесь маленькую «ошибку», как недавно назвал это Луначарский. И в деревне из страха реквизиций съеден весь скот, съедены лошади, съедены семена. После веселой коммунистической игры на «деревенскую бедноту», конечно, уже никто не станет сеять «излишков»: выгодней быть записанным в привилегированное сословие «бедноты»...

Правда, создали Красную Армию и ежедневно выдают себе за это похвальные листы. Но создание армии — только лишнее доказательство неспособности к подлинной созидательной работе. Потому что сама по себе армия — орудие разрушения. Потому что создание армии — работа производительная не более, чем производство пушек и бомб. Потому что всякая армия — это голодный миллионный рот, это многоголовый потребитель, который не производит ни единой нитки.

Пока ясно одно: для созидания материальной оболочки, для созидания тыла новой России разрушители непригодны. Пулеметом нельзя пахать. А пахать давно уже пора.

*20 марта 1919*



# РАЙ

О том, что вселенная — творение старого Иалдабаофа — далека от совершенства, — об этом говорилось многое и многими. Но, кажется, никому не приходило в голову, что стержневое безвкусие вселенной — в поразительном отсутствии монизма: вода и огонь, горы и пропасти, праведники и грешники. Какая точная простота, какое было бы не омраченное ни единой мыслью счастье, если бы Он сразу создал единую огневую, если бы Он сразу избавил человека от дикого состояния свободы. В полифонии всегда есть опасность какофонии. Ведь знал же Он это, учреждая рай: там — только монофония, только ликование, только свет, только единоголосное *Te Deum*.

Мы несомненно живем в эпоху космическую — создания нового неба и новой земли. И, разумеется, ошибки Иалдабаофа мы не повторим; полифонии, диссонансов — уже не будет: одно величественное, монументальное, всеобъемлющее единоголосие. Иначе — какое же воплощение древней прекрасной мечты о рае? Какой же, в самом деле, рай, если Престолы и Власти гремят «*Te Deum*», а Начала и Силы — «*Miserere*».

И вот явно на этом гранитном фундаменте монофонии создается новая русская литература, новая поэзия. Лукавый творец диссонанса, учитель сомнений Сатана — навеки изгнан из светлых чертогов, и голоса — только ангельские, и ликуют литавры, колокола, исполаэти, слава, осанна.

В небо плечами-небоскребами упрись,  
Крича Осанну ртом бетонным!

(«Кузница», 1920, V—VI, *Обрадович*)

Отныне на суше, в морях и пустынях  
Слава!

О, каким же безбрежно-великим  
Оказался рабочий мозг!  
Слава ему!

(«Кузница», 1920, V—VI, *Дорогойченко*)

О, Москва! Слава, слава, слава!

(«Кузница», 1920, V—VI, *Обрадович*)

Слава тебе, огнеликий!  
Слава рабоче-крестьянской стране!

(«Пламя», 1920, XI, *К. Барышевский*)

Оркестры, громче ураганьте!  
Гремите, трубы, громогласней!  
(«Пламя», 1920, XI, *Смиренские*)

Ныне восславим Молот  
И Совнарком Мировой.  
(«Радуга», 1920, I, *Кириллов*)

Слава грядущим зодчим!  
(«Худож. слово», 1920, I, *О. Леонидов*)

Не дружно ли общею грудью  
Мы новые гимны поем?  
(«Худож. слово», 1920, II, *В. Брюсов*)

«Гимн» Арского, «Гимн» Васильева, «Гимн» Вадимова, «Кантата» Барышевского... Гимн — естественная, логическая, основная форма райской поэзии.

Правда, не весь хор звучит равным пафосом: иные — от чистого сердца, а иные — только *ex officio angelorum*. Но это легко объясняется тем, что иные из многоочитых и шестикрылых переселились в новую, монофоническую, вселенную из старой, полифонической. Все же и они диссонансов остерегаются, и потому вопрос В. Брюсова: «Не дружно ли общею грудью?» — явно излишен.

А впрочем, — в монофонической вселенной вообще нет места вопросам. В самом этом изогнутом теле вопроса — ? — разве не чувствуется Великий Змий, сомнениями искушающий блаженных обитателей древнего рая?

Для граждан древнего рая — никакого вопроса, никакого диссонанса не было даже в божественном институте ада. Напротив: св. Бернард Клервоский учил, что муки грешников делают блаженство праведников и ангелов еще более ослепительным, совершенным. И потому так логично звучат строки:

Мы в кипящем Гольфштреме крови.  
То и дело плывут костяки.  
Пустяки! Доплывем...  
(«Кузница», 1920, V–VI, *Дорогойченко*)

И так логично с «*Te Deum*» сплетаются мотивы чрезвычайно крупновские:



Влюбитеcь в картечь и в жгучую тысячелетнюю месть!  
Да здравствует орудийный смех!

(«Кузница», 1920, V—VI, *Дорогойченко*)

Служат мне в восторгах мщенья  
Молния и гром.

(«Пламя», 1920, VII, *Студенцов*)

Мести напиток кровавый  
Пролился багровой дугой.

(«Грядущее», 1920, XII—XIII, *Александровский*)

Не по одной и не по две —  
Ядовитую сволочь к стенке!

(«Кузница», 1920, V—VI, *Дорогойченко*)

И сладостны «пулеметные трели», «рев глоток пушечных», куски свинца, окровавленные клочья, пробитые черепа. В древнем раю истребление аггелов Сатаны совершалось эстетичней: единственным оружием был изящный пламенный меч Михаила. Но что делать: жизнь становится все сложнее, и сложнее — оружие, и сложнее — задача монофонии. Чтобы одолеть эту задачу, чтобы срифмовать с легкостью ангельской: «костяки — пустяки», для этого нужны качества сверхъестественные. И оттого мы, конечно: «Красные Орлы», «Гиганты», «Титаны», «Исполины», «Бессменные мощные Исполины». И тот же самый этикет, какой был установлен по отношению к Иалдабаофу и земным Высоким Особам: Мы, Наше, Всеблаженный, Всемиловитый. Но теперь уже не только «Мы», «Я» — теперь: Труд, Жизнь, Сила, Воля, Сонь, Лень, Веселье, Любовь, Гордый Разум, Достижение, Зло, Кровь, Радость, Юность, Знание, Гниль, Грядущее в Огненной Зыбке, Будни, Вчера, Завтра, Девятый Вал... Автоблагогование доходит теперь до того, что все относящееся к Себе — Мы Пишем С Заглавных Букв: даже Сонь и Лень...

Сравнивать Титанов с пушкиными и блоками — разумеется, не следует: те — из старой, лилипутской, вселенной. Титанов можно сравнивать только между собой. Петербургское «Грядущее» и «Пламя», псковские «Северные зори» в хоре Титанов играют роль (сравнение, может быть, слишком земное) левого клироса, где по обычаю поет козлобородый дьячок с сыновьями, поет кое-как, по старинке. Из публики под-

тягивают любители — московское «Творчество» и полтавская «Радуга». И наконец, на правом клиросе — настоящее, «партесное», пение: «Кузница», «Гори», «Художественное слово».

Из всего левого клироса выделяется только один голос: Ивана Ерошина. У него хороший учитель: Клюев, и не Клюев «Медного Кита», а Клюев «Избяных песен». Остальное — дьячки.

Любители... От них искусства — как требовать? Было бы только усердие, была бы набожность.

А кто же скажет, что это не набожно:

Лилии —

Красными стали, как алая кровь,  
Чувствуя вместе восторг и любовь,  
На героизм пролетария глядя.

(Д. Туманный, «Творчество»).

Или:

О, рыцарь доблестный, без страха и упрека!  
О, сердцем чистый ратоборец бедняков!

(М. Зорев, «Творчество»).

И кто же скажет, что нет усердия, когда рапсод прославляет взятие Казани Раскольниковым:

Застонали берега,  
Как на пушках у врага,  
Подойдя с ночной реки,  
Снял Раскольников замки...

Это — С. Городецкий, скромно смешавшийся с толпою любителей в «Северных зорях».

Новорожденные москвичи из «Горна» и «Кузницы» идут опасным путем тех ангелов, которые любили прекрасных земных дочерей Сифа: они любят Белого, Маяковского, Есенина. Им уже приходится оправдываться: «Ведь вполне естественно, что у буржуазной литературы с ее многолетним опытом и мировым масштабом — оружие самой новейшей конструкции» («Кузница», 1920, IV, статья В. Александровского). Им уже приходится слышать призывы к «лирическому реализму гражданских мотивов» («Худож. слово», 1920, II, Аксенов). Но любовь к прекрасному — неизлечима, и есть риск, что некоторые из москвичей (Александровский, Герасимов, Казин, Родов, Обрадович) забудут райскую грамматику, при-



знающую только восклицательные знаки, и превратятся в настоящих поэтов, знающих нашу, земную, любовь, знающих наши, человеческие, метания и боли. Особенности опасения внушает Александровский (прекрасное стихотворение «Мать», «Горн», V).

Когда граждане рая из обителей неизреченной славы нисходят в нашу грешную юдоль и говорят языком прозаическим, они, как известно, держат в руках свитки закона и ведут беседы преимущественно душеполезные.

Душеполезные беседы — большая часть беллетристики новой вселенной, особенно — петербургской. Садофьев рассказывает о некоем Сене, который ради Студии Пролеткульта пренебрег даже земной любовью, но его добродетель, конечно, была вознаграждена: «Милый, родной... Я была два раза на ваших концертах... и поняла... ты прав, прости, — кричали пламенные строки письма» («Нашел», «Грядущее», 1920, XII—XIII). М. Белинский исторгает у читателя слезы рассказом об умирающем Владимире — «яркоглазом скелете»: «Красные взяли Одессу! Я здоров! — вскричал Владимир... И слезы брызнули из его глаз и смешались со счастливыми слезами подбегавшей жены» («Белый ужас», «Пламя», 1920).

И поучение на тему: «Да здравствует единая трудовая школа!» И поучение на тему: «Сильнее любви, сильнее смерти — долг революционера». И поучение на тему: «Нет старого Бога, которому служат представители тьмы, невежества, суеверия». И поучение в день Пятидесятницы. И поучение в Великий Пяток... И поучение...

Даже рискуя погибнуть от общения с аггелами Сатаны, поэты новой вселенной (москвичи) — все же учатся действовать «оружием самой новейшей конструкции». Прозаики твердо помнят мудрый завет Ф. Калинина: «И в самых ничтожных дозах буржуазное искусство крайне разлагающе и ядовито действует» («Грядущее», 1920, IV). И они остерегаются этого смертельного яда, и трактору — предпочитают матушку-соху, автомобилю — добрый, скрипучий рыдван 60-х годов, вплоть до истинно народного Ропета в языке: «фортупьяны», «киянтер», «хотца мне на эсту самую слободу поглядеть». Все они сливаются в одно монофонически-серое, как величественные роты, шеренги, батальоны одетых в униформу. Впро-

чем, как же иначе: ведь не быть банальным — это значит выделиться из стройных рядов, это значит — нарушить закон всеобщего равенства. Оригинальность — несомненно преступна.

Но несколько преступников все же есть. И первый от них — Кий; его прочтешь — не забудешь, как прочих. Какой в его прозе ритм: что Андрей Белый! Какой стиль: что граф Ростопчин!

— «Зарубежны бедняки выступали и свергали древни троны и короны, окрыляя на борьбу, но призывные слова к мировому единенью заглушали голоса мягкостельные вождей, социал-лжецов и трусов»... И: «Стали видны острова, золотые берега, где всем солнышко светило, братством, равенством манило»... И: «Зелень кругом расстилалась ковром и ярко пестрела душистыми цветочками, бархатистыми мотылочками»... («Грядущее», 1920, III, «Были и небылицы»).

Таланту Кия подвластны не одни мотылочки: он умеет дать и глубокий психологический анализ:

«Зорев от всей души ненавидел оборончество и горел интернационализмом, поэтому плехановщина была для него своего рода гангреной на теле социал-демократизма» («Грядущее», 1920, IV, «Преданность и предательство», рассказ).

Нужны ли еще цитаты? И нужно ли удивляться, что Кий одновременно — и *arbiter elegantiarum*, Кий одновременно — и компетентнейший петербургский критик в области художественного слова («Грядущее», «Правда»).

Второй преступник против банальности — Михаил Волков. Его рассказы — «Петушок» (в «Кузнице»), «Маринка-искусница» (в «Северных зорях»), «На Волге» (в «Грядущем») — тоже вылезают из серой шеренги. У него — много свежих, неожиданных образов; хорошо стилизованный деревенский язык, лишь кое-где испорченный Ропетом «анадысей» и «инда». Но за спиною у себя он всякую минуту чувствует свое ангельство и помнит, что он должен — он должен! — он должен! — говорить душеполезно. И еще не ясно, чем он кончит: душеполезностью и шеренгой — или дьявольским, непокорным искусством.

Третий и самый тяжкий преступник — Пильняк. Это — человек, потомок изгнанного из рая Адама, незаконно и коварно прокравшийся в рай. Это — человек, который задохнется в дистиллированнейшем райском воздухе: ему нужен земной, грешный, полный дыма, тумана, запаха женских волос,



душного дыхания майской черемухи, крепких весенних курений земли. И пусть в эпиграфе к своему рассказу «При дверях» («Худож. слово», 1920, I) он пишет: «Этот рассказ — звено из рассказов о Прекрасном Лице Революции», — все равно ясно увидишь: это — не богомаз, а художник, и это — не пресветлые, по райскому уставу, Лики, а человечесьи лица и звериные морды. Но это — плоть и кровь, и весенний разливный бунт, это — Россия, это — мать, и какая она ни на есть — он любит ее.

Человек в раю! Без крыльев, и без венчика, и без «Te Deum» — это, конечно, непозволительно. И конечно, в № 2 «Художественного слова» спохватились — и о Пильняке написали: «Слабую сторону молодого беллетриста составляет отсутствие определенного мирозерцания... Пильняк должен или открыто порвать с Россией, или сознательно стать в ряды революционных борцов...» (Гармодий). И сколько мы знаем, заевавшемуся апостолу с ключами от райских врат — Валерию Брюсову — огорчений от блюдущих чистоту рая было немало. Человек — так вот, прямо — в сапогах, и в рай: мыслимо ли?

Но это, конечно, только — несчастный случай. А так — все совершенно в раю, ангелы, ангелы, крылья, лики, мотыльчики, «Te Deum»...

И архангел Михаил уже замахнулся на Сатану мечом, но Бог останавливает ретивого архангела:

— «А что же мы будем делать без Сатаны?»

И учитель вечных исканий, вечного бунта — Сатана:

— «Да без меня — пространство и время замерзли бы: в некое хрустальное совершенство. Это я — волну воды. Это я — волну все. Я — дух жизни. Без меня человек был бы никчемным садовником и попусту ухаживал бы за райским садом — который все равно иначе, как правильно, не может расти. Только представьте себе: совершенные цветы! совершенные фрукты! совершенные звери! Боже мой! До чего бы все это надоело человеку! До чего надоело бы!»

Это — в сущности к делу совершенно не относящееся: это — диалог между Богом и Сатаной из последнего романа Уэллса «The Undying Fire»<sup>1</sup>.

1921

---

<sup>1</sup> «Неугасимый огонь» (англ.).

## «ГРЯДУЩАЯ РОССИЯ»

В руках — «Грядущая Россия». Настоящий толстый журнал — и там настоящий новый русский роман. Какое историческое событие «новый печатный русский роман»! Писанные — знаю, есть и у нас в РСФСР. Но у нас, где государственно-признанным мэтром и писателем популярнейший Демьян Бедный, у нас романы печатать не в моде. А тут печатный роман: «Хождение по мукам» Ал. Н. Толстого. На этом романе, вернее, на половинке романа (в двух книжках «Грядущей России» — только 10 глав) — держится весь журнал. Роман, конечно, исторический: об очень древнем — о Петербурге 1914 года. Но ведь мы, петербургские, РСФСРные люди 1921 года, мы — мафусаилы, мы, как спящий Уэллса, проснулись через 100 лет, и нам так странно читать о своей милой и слепой молодости — 100 лет назад, в 1914 году.

«Сторонний наблюдатель, из какого-нибудь заросшего липами московского переулка, попадая в Петербург...» — первые строки романа — и они, в сущности, нечаянная авторская исповедь: сторонний наблюдатель из московского переулка — конечно, есть Ал. Н. Толстой. Он — москвич, самарец, нижегородец неизлечимый, в его Петербурге не найдешь этой жуткой, призрачной, прозрачной души Петербурга, какая есть в Петербурге Блока, Белого, Добужинского. Ал. Толстой ходит по Петербургу, как сторонний наблюдатель — наблюдатель острый и умный. Главное и самое неожиданное — умный. До сих пор Ал. Толстой умел это скрывать в себе с необычайным искусством — как отметил еще, кажется, Чуковский в своей статье о нем. И вдруг в романе — умные разговоры, умные люди — правда, их мало, но все-таки, все-таки! Раньше все очарование Ал. Толстого было именно в нелепости, в алогичности; теперь вдруг из кучи прежних его неожиданностей и нелепостей нет-нет да и вытащишь силлогизм. А ведь Петербург — весь прямой, проспект, геометрия, логика, и оттого человек из кривого московского переулка тут непременно в гостях, оттого в «Хождении по мукам» — только эпос, и нет здесь лирики, какая неявной функцией непременно войдет даже в эпос петербуржца, пишущего о Петербурге — о себе.

И еще одно: нельзя, конечно, рассказать всего Петербурга, если в руках у рассказчика набор красок только реалистических, без всякой примеси Гоголя, Гофмана. Нужна острота,



гипербола, гротеск, нужна какая-то новая реальность — та как будто неправдоподобная реальность, какая открывается глядящему на кусочек человеческой кожи сквозь микроскоп. У Ал. Толстого — этого почти нет. Только в начале романа он на минуту поднимается над увесистым, трехмерным, московским миром — там, где у него мелькнул дьячок, увидевший кикимору и пустивший слух, что «Петербургу быть пусту», и где по Васильевскому проскакал на извозчике черт, и где в стекло кареты тайного советника заглянул мертвец. Это только в первой главе, где автор очень концентрированно, умело, умно (главное — умно!) оглянулся на историю Петербурга — вплоть до наших... нет, не наших: 100 лет назад бывших дней.

И вот эти дни — 1914 год. «То было время, когда любовь, чувства добрые и здоровые, считались пережитком и пошлостью. Девушки скрывали свою невинность, супруги — верность. Разрушение считалось хорошим вкусом, неврастения признаком утонченности... Замученный бессонными ночами, оглушающий тоску свою вином, болотом, безлюбой любовью, звуками танго — предсмертного гимна — город жил словно в ожидании рокового и страшного дня...»

И этот «роковой и страшный день» — война, за нею революция — в романе нет-нет да и погрозит издали черным пальцем. Знают, что этот день будет, о нем говорят даже на мирном заседании общества «Философские вечера» (такое знакомое!), где за столом сидят «профессор богословия, философ Борский, выгнанный из Духовной Академии за отпадение в социал-демократизм, писатель Сакунин, автор циничных и замечательных книг, лукавый и хитрый, как старый змей...». Там говорит социал-демократ Акундин, опровергая теорию о мессианстве русского мужика, и зовет к «отчаянному опыту» революции.

И ему отвечает историк:

— «Мы предугадываем торжество вашей правды. Вы овладеете стихией, а не мы... Но когда лавина докатится до дна, до земли, высшая справедливость, на завоевание которой вы скликаете фабричными гудками... окажется хаосом, где будет бродить оглушенный человек. Жажду, — вот что скажет он, потому что в нем самом не окажется ни капли влаги. И вы не дадите ему пить. Берегитесь: в раю, который вам грезится, может быть самая страшная из всех революций — революция духа...»

Как странно читать такие раздельные, вразумительные совсем не налымовские слова у Ал. Толстого!

Впрочем, Мишуке Налымову Ал. Толстой изменяет только с второстепенными персонажами романа: главные — курсистка Даша, ее сестра Катя, и Катин муж — адвокат, и поэт Бессонов, и инженер Телегин — все они и во всем — очаровательно-нелепы, алогичны и если изредка умны — то сердцем, никак не умом. И не знаешь, почему Катя вдруг едет с Бессоновым в гостиницу, где он, «не любя, не чувствуя ничего, овладевает ею так, как будто она была куклой»; и не знаешь, почему с тем же Бессоновым и, может быть, в ту же гостиницу едет нелепая футуристическая девица Елизавета Киевна; и почему идет к нему Даша. Не знаешь, и главное — не хочется знать. Это явная победа автора: ему удастся обездумить, «надымить» читателя, читатель загипнотизирован — и верит всему, не рассуждая.

Когда Ал. Толстой говорит о «великолепных нелепостях» петербургской колонии футуристов — тут уж он совсем в своей, налымовской, среде: какого первоклассного футуриста потерял мир в самом Ал. Толстом! «Центральная станция для борьбы с бытом» в квартире инженера Телегина; стихи о «молодых челюстях, как орехи разгрызающих церковные купола»; в весенний день — прогулка по Невскому молодых людей в оранжевых кофтах, в цилиндрах, с моноклями на толстых шнурках... Эти будущие «пролетарии» и вчерашние наши государственные поэты — показаны очень хорошо.

Роман обрывается на описании забастовки обуховских рабочих, — и роковой день все ближе, — и может быть, багровый его свет скрасит вторую половину романа, напечатанную другим парижским толстым журналом «Современные записки».

Напечатанного в «Грядущей России» достаточно, чтобы сделать выводы. Ал. Толстой наконец вышел из своего заросшего липами переулка и взялся за новые необычные для себя темы. Но его методы, его техника остались прежними, он, по французской пословице, «не ищет хлеба лучшего, чем пшеничный».

Спору нет: чего лучше — пшеничный хлеб? Чего лучше — Ал. Толстой из «Хромого барины»? И всегда есть риск — поменять пшеничный хлеб на теперешний наш — мякинный. Но путь художников очень больших — это всегда путь Агасфера, это всегда — хождение по мукам, всегда измена синице в ру-



ках ради журавля в небе. А. Толстой за свою синицу держится крепко и журавля боится. Вот где-то совсем над головою у него просвистели журавлиные крылья: «Даша строгими «мохнатыми» глазами поглядела на сестру» — и Толстой уже испугался этих великолепных мохнатых глаз — и отгородился от журавля кавычками. И так же старательно обносит он забором из кавычек и «словно», и «будто», и «казалось» — всякий не совсем обычный образ. «Словно в тишине вечера пел самый воздух»; «Казалось, тело стало легким и чистым без пятнышка»; «Даша словно очищала себя торжественными звуками»... Но мы, живущие в призрачном городе, — мы знаем, что то, что кажется, — уже есть; мы знаем: вечером в тишине — на самом деле поет воздух, и на самом деле — становишься без пятнышка, и на самом деле очищаешь себя торжественными звуками. И сам Ал. Толстой иногда также может выйти из своего московского тела и увидеть это. «Катя сделала что-то страшное и непонятное, черного цвета. Вчера ночью ее голова лежала на подушке, отвернувшись от всего живого, родного, теплого, а тело было раздавлено, развернуто. Так чувствовала Катя то, что Николай Иванович называл изменой». Ясно, Ал. Толстой может увидеть, но отчего же видит так редко, отчего боится видений?

Плотин говорил: «Тот, кто видит, — сам становится вещью, которую видит». По-плотиновски, Ал. Толстой Петербурга не увидел; он только написал о Петербурге отличный роман. Он рассказал о Петербурге, но не показал его.

Остальной художественный материал в журнале — это преимущественно грешники, вцепившиеся в единого спасающего их праведника — Ал. Толстого. В первой книжке — рассказ Дикгофа-Деренталя «Папаша», из революционного быта — один из тех рассказов, в паспорте у которых начертано: «Росту — среднего. Особых примет не имеется». Там же — воспоминания Боборыкина «За полвека» — о Герцене, Лаврове, Михайлове, Ткачеве, М. Ковалевском, Льве Толстом. Рядом талантливый публицист и оратор Алексинский дает свою подпись под очень слабой беллетристической вещью («Сказание об архангеле Аннаиле»). Во второй книжке — неожиданно спотыкаешься еще об одного маститого дебютанта: Г. Е. Львова — рассказ «Мужики». Рассказ неискусный, корявый, кое-где неприятные срывы в былинность («вели утешную беседушку»), но есть свежие, хорошо услышанные мужицкие обороты и слова, из мужицкого, а не пейзажного словаря. К рас-

сказу приложена обстоятельная проповедь на тему: «Звери решают все тяжбы свои зубами, людям дано решать свои тяжбы сердцами»; проповедь хороша и своевременна, но самый гармоничный церковный купол не годится в виде крыши для русской избы.

Стихи — Ропшина, Минского, В. Набокова (в 1-й кн.), Амари, Вилькиной и Тэффи (во 2-й кн.). Читаешь эти стихи — как едешь по улице английского провинциального городка: все дома — чистенькие, гладенькие, одинаковые, хоть бы где-нибудь какой вихор или кривое оконце... нет...

Благословляю милый дар,  
Скупой огонь, возжженный Богом.  
Его питает сердца жар,  
Но не разжечь в большой пожар  
Его ни бурям, ни тревогам...

Это сказал Амари, кажется, не только о своих стихах, но и о стихах своих соседей. Единственный, у кого этот огонь не так скуп, — В. В. Набоков: два первых его стихотворения («Панихида» и «Вьюга») читаются не только глазами; третье («После гроба») — автор явно извлек из старой, старательно разлинеенной гимназической тетради.

Для нас, отвыкших от неграммофонного слова, много интересного в статьях. Хороша искренняя, без единого зеленого рефлекса эмигрантской злости, программная статья «Наши задачи» Г. Е. Львова в 1-й книжке. Стержень статьи: «Не злу извести зло: только любовь сильна над ним. Она должна победить мир и очистить его от захвативших наши дни ненависти и злобы». Афористична — под Льва Шестова — статья Алданова «Огонь и дым»: о большевизме Барбюса, Роллана, Анат. Франса, о Константине Аксакове и Ленине. Последняя параллель между верой в мессианство России славянофильства и коммунизма — самое парадоксальное и остроумное. Жутки сухие, вицмундирные строки прокуроров Миролубова и Иорданского — документы расследования дела о расстреле Николая II; эта глава из истории бывшего самодержца российского так и осталась за каким-то занавесом. И маленькими революцияками кажутся все политические перевороты, когда читаешь статью профессора Анри «Современное научное мирозерцание» — о революции в науке, произведенной законом относительности, — открытие Эйнштейна. В науке новая



эпоха: одна — до Аристотеля, другая — от Аристотеля до Галилея — Декарта — Ньютона, и новая, третья, начинается Эйнштейном. А мы, до отвалу напичканные демьяновой ухой политики, узнаем об этом только теперь, через год, из-под полы подбираем крошки...

1921

## «ВЕСТНИК ЛИТЕРАТУРЫ»

Весною «Вестник литературы» праздновал двухлетний юбилей. В былые годы «двухлетний юбилей» вызвал бы улыбку. Но в наше время, когда иные издания, как «Литературная газета» Союза писателей, умирают еще до появления на свет Божий, — в наше осадное время месяцы нужно считать за годы, и двухлетний юбилей — это почти двадцатипятилетний.

«Вестник литературы» объединил на своих страницах главным образом писателей, убеленных сединами. Сравнительно редко там появляются статьи авторов молодых, статьи актуального содержания. Большая часть страниц «Вестника литературы» отводится прошлому: воспоминания А. Ф. Кони, воспоминания Льва Дейча, воспоминания В. И. Немировича-Данченко, воспоминания о Некрасове Е. А. Некрасовой-Репиной, историко-литературные документы и письма. Едва ли не в каждом номере «Вестника литературы» — некрологи: таково наше время; памяти отошедших — иногда почти целиком посвящаются целые номера журнала (обширный материал был дан о Л. Андрееве, С. А. Венгерове, Ф. Д. Батюшкове, А. А. Измайлове и др.).

Весь этот «пассеизм», быть может, зависит не столько от вкусов редакции, сколько от обстоятельств нынешней нашей литературной жизни: «большая» литература — в состоянии анабиоза и консервируется в письменных столах авторов; на книжном рынке появляется преимущественно «малая» — злободневная, сегодняшняя, политическая, агитационная. А этот род литературы — вне критики.

Впрочем, роли руководящего критического органа «Вестник литературы» не играл бы ни при каких обстоятельствах: он бесконечно далек еще даже от литературного «Мира искусства» и весь целиком в «передвижничестве». Статьи «Вестника литературы», при всей их честности и прочих качествах,

— обыкновенно облечены в одежды застарело-провинциальные, часто полны режущих слух клише. Это ясно говорит о том, каков эстетический критерий журнала.

В последних номерах введен новый отдел — «Летопись Дома литераторов». Это несколько оживило журнал и значительно подняло его литературный уровень. В этом отделе печатаются наиболее ценные и подходящие по объему материалы, прочитанные на литературных вечерах «Дома литераторов». Здесь воспроизведена превосходная речь Александра Блока (на торжественном пушкинском заседании в «Доме литераторов»), где, между строк, поэт говорит о причинах нынешнего своего молчания; здесь напечатана статья Вл. Ходасевича о Пушкине — «Колеблемый треножник», стихи М. Кузмина, Н. Гумилева и пр.

Как бы ни оценивать литературные достоинства и вкусы журнала — заслуга его перед литературой в эти небывало трудные для нее годы — несомненна. И несомненна энергия редактора-издателя «Вестника литературы» А. Е. Кауфмана, сумевшего с января 1919 г. выпустить около 30 номеров журнала. «Вестник литературы» вправе был отпраздновать двухлетний юбилей: для частного издания двадцать пять месяцев в наши дни — это не меньше прежних двадцати пяти лет.

<1921>

## ПОРА

Отмерьте молотобойцу полтора вершка — от сих и до сих — выше молот поднять не смей: какова выйдет поковка? У интеллектуального работника молот — мысль, и для этого молота нужен свободный, ничем не стесненный размах: только тогда мысль будет ковать, а не кое-как тюкать. Мы живем в полтора вершках — и удивительно ли, что валится молот из рук?

От рабочих — настоящих, а не Ersatz-Arbeitern<sup>1</sup> — не раз приходилось слышать оправдание Гражданской войны, оправдание террора, оправдание гильотины, но никогда — оправдание гильотины слова. И это понятно: убеждения, выросшие на подлинной, классовой почве, в рабочем настолько крепки, что никакой свободной критики, никакого — даже ерети-

---

<sup>1</sup> Эрзац-рабочие (нем.).



ческого — слова он не боится. Боязнь свободной критики — и даже хуже: трусость — только у Ersatz-Arbeitern из интеллигентов. Быть может, это от того, что иные из них, как Ставрогин у Достоевского, «веруя, не верят, что веруют»; во всяком случае — ясно: они не верят в твердость, органичность убеждений рабочего.

Одно из двух: или русский рабочий несовершеннолетен, но тогда нелепо давать ему в руки такой острый инструмент, как власть; или он совершеннолетен, но тогда нелепо ставить гувернеров, выбирающих, что можно читать и чего нельзя.

Ведь первый шаг уже сделан. Еще недавно, когда случилось, что девяносто процентов беспартийной России шли не в ногу с правящими десятью процентами, — вопрос решался очень просто, по рецепту купринского капитана Сливы: «От, извольте! Вся рота не в ногу идет — один господин прапорщик в ногу». Теперь прапорщик начинает приспособлять свой шаг к роте. Беспартийные признаны имеющими не только обязанности, но и права. И пора сделать следующий логический шаг: дать девяноста процентам право говорить вслух все, что они думают, и право читать все, что они захотят, а не только то, что выберет гувернер.

Нам скажут, что уже говорилось не раз: «Свобода печати — значит, что газеты будут закуплены капиталистами». Но ведь есть люди, которые и против коммунизма выдвигают довод: «Коммунизм — значит, что коммунисты будут брать взятки». Верно, что есть коммунисты, которых можно купить: их расстреливают. И верно, что есть литераторы, которых можно купить: их презирают. Но верно и то, что продажные коммунисты не есть аргумент против коммунизма, а продажные писатели — не есть аргумент против свободы печати. И меньше всего этот аргумент позволительно применять к писателям русским.

Нам скажут все то же, что уже говорилось не раз: «Дружескую критику в наших газетах мы приветствуем: — милости просим». Но цену этим приглашениям и цену «дружеской критике» мы уже знаем. Это было не так давно: ответ Дома ученых на статьи Чужого, ответ, подписанный профессорами и Горьким, казенная газета напечатала в пересказе для детей младшего возраста — потому что в оригинале были «резкие выражения». И это было совсем недавно: в № 1 казенной «Книги и революции» проскочил недостаточно хвалебный

отзыв о великих творениях государственного поэта Демьяна Бедного. А в № 2 «Книги и революции» мы уже читали: «Редакция выражает свое крайнее сожаление по поводу рецензии о книгах Демьяна Бедного, пролетарского поэта, пользующегося заслуженной известностью в рабочих и красноармейских массах. Рецензия появилась по недосмотру»...

И вот в уютной атмосфере курятника, нежно оберегаемого от малейшего сквознячка, просто огороженная забором «дружеской критики» казенная печать все больше заплывает жиром, вольная птица — литература — вырождается в домашнюю утку, музыка — становится граммофоном все с одними и теми же пластинками, протертыми до дыр. Излечить это можно только одним: настезь в курятнике все окна и двери, всех на вольный воздух, под открытое небо — и хорошенько выбить плесень веником настоящей, непритворной критики.

Ограничения печати можно оправдать только в военное время. Но ведь теперь, слава Богу, войны как будто уж кончились. Куда ни глянь — всюду победы, военные и дипломатические, всюду миры и торговые договоры. Россия вступила на путь мирного строительства — читаем мы ежедневно в газетах; существующая в России власть укрепилась окончательно и незыблемо — читаем мы ежедневно в газетах. Но если так — пора снять с печати осадное положение. Свобода печати — и не только в пределах полутора вершков — будет самым убедительным доказательством, что власть действительно верит в себя и в свою прочность. И этим мирная работа будет обеспечена вернее всего: порох взрывается только потому, что он наглухо закупорен в железную оболочку.

<1921>

## <О КОНЧИНЕ БЛОКА>

Два Блока: один — в шлеме, в рыцарских латах, в романтическом плаще; и другой — наш, земной, в неизменном белом свитере, в черном пиджаке, с двумя глубоко врезанными складками по углам губ.

Один из этих двух, конечно, не умер. Рыцарь Прекрасной Дамы — в стеклянные майские ночи всегда будет бродить по Петербургу и с тоской вглядываться в лица встречных: не Она



ли? И на снежных перекрестках, где гудит и воет безумная метель, он всегда будет слушать голоса широкого степного ветра: не этот ли, единственный, голос?

Поэт Блок — жив, пока живы мечтатели (а это племя — бессмертно). Но *человек* — Блок умер. И именно о человеке наша боль — о человеке, какого нельзя было не любить, какого — многие любили, быть может, против воли. Трудно принять мысли, что никогда больше не увидишь его строгое и нежное лицо, никогда не услышишь его удивительный, прозрачный, как у детей, смех. От этого *никогда*, от враждебной земному человеку бесконечности — наша, земная боль.

Иногда кажется, что у смерти есть своя логика, своя мудрость. Скрябин умер тогда, когда он подошел к дверям своего «Действа», к дверям, которые ему, человеку, не под силу было открыть. Быть может, и в смерти Блока была своя мудрость: Блок слишком много себя отдал последней своей Прекрасной Даме — огненной и вольной стихии — и слишком больно ему было, когда от огня — остался только дым. В дыму он не мог жить. И вот почему в его смерти — какая-то логика.

Но чувству — нет дела ни до каких логик. Боль от того, что *человека* нет с нами и не будет — боль все такая же.

Август 1921

## РЕЧЬ НА ВЕЧЕРЕ ПАМЯТИ А. А. БЛОКА

Сегодняшний вечер, посвященный пятой годовщине смерти Александра Блока, устраивается совместно Всероссийским союзом писателей и Большим драматическим театром — двумя организациями, к которым Блок был близок в последние годы своей жизни. Ввиду болезни Ф. К. Сологуба Правление Союза писателей поручило мне от имени союза открыть литературную часть вечера.

Я бы должен был, в сущности, заменить Сологуба до конца и сделать здесь, вместо него, обещанный доклад о Блоке. Но о том, что мне сейчас придется стоять здесь, — я узнал неожиданно, только сегодня. Я слишком глубоко чту поэта Блока, чтобы говорить о нем, не прочувствовав, не прожив его еще раз. Поэтому пусть о творчестве Блока говорят сегодня другие. Я могу позволить себе только сказать несколько слов о человеке Блоке — вернее, даже одно только слово.

Это слово, если хотите, уже сказано — всеми, кто пришел сюда. Это слово сказано тем, что отсюда, с эстрады, виден переполненный зал. И это слово — вот оно: любовь — любовь к Блоку. Сюда пришли молодые и старые, пришли люди разных политических убеждений — пришли, конечно, не потому, что им хотелось послушать, как поет такой-то, как читает стихи такая-то: все пришли сюда потому, что они — самой настоящей человеческой любовью — любят человека Блока. Я не оговорился: именно так — человека, именно это я хочу сказать.

Я не знаю никого другого из современных нам писателей, кого бы любили, как Блока, кого будут так любить. И тут дело не в поэтическом таланте Блока — как бы он ни был велик: очень талантливые поэты у нас есть и помимо него. Дело в том, что Блок был человеком необычайного горения, благородства, необычайной искренности, честности, прямооты. И дело в том, что стихи он писал не чернилами, а своею кровью.

Чаще всего бывает так: писатель и человек — это не одно, это разное. Казалось бы, мы знали и двух Блоков: один — в шлеме, в рыцарских латах и в романтическом плаще; другой — наш, земной, в неизменном свитере и черном пиджаке, с глубоко врезынными складками по углам губ. Но это только казалось: и в свитере — он был все тем же рыцарем. Стих и человек — жили одним и тем же ритмом, в стихах и в человеке билось одно и то же горячее, вечно ищущее, вечно неудовлетворенное сердце. Человек Блок имел мужество раскрывать себя в стихах — всего, до конца, беспощадно, до последней искренности. И в этом — тайна общей любви к Блоку: через стихи Блока — мы чувствуем человека Блока. А в этом человеке — с огромной, зажигающей силой — как лучи солнца сквозь двояковыпуклое стекло — преломилось лучшее, что есть в нас, русских: это — способность никогда не быть сытым, всегда идти все дальше — хотя бы это грозило опасностью, гибелью.

В Блоке мы любим лучшее, что есть в нас. В нас это горит искрой, а в нем было пламя, иным только мешает, иных обжигает, а его — это сожгло.

И вот — человека Блока нет на земле. Того Блока, который пять лет назад, в белую апрельскую ночь — когда был устроен последний его вечер — стоял здесь, на этой самой эстраде. Я еще и сейчас вижу, как он вышел, как одну минуту он колеблется — ищет глазами, где стать, — и становится вон там, — он



стоит там, и матовым, усталым голосом, уже откуда-то издали — читает стихи о России — читает последний раз.

Трудно принять мысль, что никогда уже больше не услышишь этого голоса и его удивительного, прозрачного, как у детей, смеха и никогда больше не увидишь его строгого и нежного лица. От этого *никогда* — от этой, враждебной земному человеку бесконечности — наша земная боль.

И утешением может служить только одно: человек Блок так полно, так щедро всего себя перелил в стихи — что он будет с нами, пока будут с нами его стихи. Поэт же Блок будет жив, пока живы будут мечтатели, пока живы будут вечно идущие, а это племя у нас в России — бессмертно.

<1921>

## ЭРЕНБУРГ

Эренбург — самый современный из всех русских писателей, внутренних и внешних, — или не так: он уже не русский писатель, а европейский, и именно потому — один из современнейших русских. Это — конечно, еретик (и потому — революционер) настоящий. У настоящего еретика есть то же свойство, что у динамита: взрыв (творческий) — идет по линии *наибольшего* сопротивления. Оттого в 1918 году он написал «Молитву о России», а в 1922 году — «Хулио Хуренито» и «Повести о 13 трубках». Труднее всего идти, когда под ногами все колышется, нет ничего твердого, никаких — говоря по-ницшевски — «костылей достоверности». И такой труднейший путь Агасфера — путь на все посягающего скепсиса — выбрал Эренбург. Полнее всего это в его романе «Хулио Хуренито».

Есть чей-то рассказ про одну молодую мать: она должна была родить, и так она любила этого своего будущего ребенка, так хотела поскорей увидеть его, что, не дождавшись девяти месяцев, — родила через шесть. То же случилось с «Хулио Хуренито» Эренбурга. Впрочем, может быть, это был просто инстинкт самосохранения: если бы роман созрел — он мог вырасти в нечто такое крупное, что автор бы не выдержал — лопнул. Но и так — с не закрывшимся на темени родничком, не обросший волосами — а может быть, кое-где и кожей, — роман очень значителен и (в русской литературе) оригинален.

Едва ли не оригинальнее всего, что роман — умный, и сам Хулио Хуренито — умный. За редкими исключениями, русская литература десятилетиями специализировалась на дураках, тупицах, идиотах, блаженных, а если пробовала умных — редко у кого выходило умно. У Эренбурга — вышло. Другое: тонкая, остро отточенная ирония. Это — тоже оружие европейца, у нас его знают очень немногие; это — шпага, у нас — дубинка, кнут. На шпагу — поочередно, безжалостно — нанизывает Эренбург империалистскую войну, буржуазную мораль, религию, социализм, государство — всякое. И вот тут-то бросаются в глаза незаросшие кожей куски: рядом с превосходными главами, под которыми не стыдно подписаться и Франсу, — есть абортирование, с философией очень поверхностной и фельетонной (глава 6 — рассуждения о любви, глава 15 — «чемпион цивилизации» и др.).

В форме романа — тоже европейец. Как и большинство современных европейских писателей, автора гораздо больше занимает сюжетная, архитектурная сторона, чем орнаментика. Сюжет построен в форме романа приключений — и жаль, что это не доведено до конца, нет единого сюжетного стержня, нет интриги: вещь от этого очень бы выиграла (хотя задача автора была бы, конечно, гораздо труднее). Превосходно, очень остро использован прием введения автора в число действующих лиц: Илья Эренбург — один из учеников «великого провокатора» Хулио Хуренито.

В аборте больше всего уличает автора языковая сторона: тут много прорех, небрежностей, газетщины — вплоть до неизлечимой «пары недель» («мы все вместе отправились на пару недель в Нидерланды»), вплоть до хронического «выявления» («М-р Куль не выявлял никаких признаков неудовольствия», «выявление бурных восторгов», и еще выявление, и еще...); иной раз и синтаксис — перевод с какого-то на очень мало русский («Каялись, обещая, будучи министрами не быть»). И это тем обидней, что изобразительных способностей Эренбург отнюдь не лишен: свидетельство — его стихи, рассказы; и в романе нет-нет да и блеснут, запомнятся золотые крупинки (у интеллигента — «бородка жидкая, будто в неурожайный год взошедшая»; в парижском кафе — женщины «с ярко намалеванной мишенью для поцелуев»).

Три небольших томика рассказов Эренбурга — «Неправдоподобные истории», «Повести о 13 трубках» и «Шесть



повестей о легких концах» — тоже очень живые, очень современные и очень еретические книги. И одновременно — это три точки, по которым можно построить траекторию формальных достижений Эренбурга, — траекторию, потому что он все время — может быть, слишком торопливо — движется. В первой книге — интересней всего синтез фантастического с реальным, подчас очень удачный; вторая книга — ветка от «Хулио Хуренито»: основное — тоже ирония, но сделаны рассказы — гораздо тщательнее и тоньше, чем роман. В третьей книге — российское сегодня, и эта книга особенно современна как по материалу, так и по обработке материала. В языке — динамика эпохи; язык — сжат, быстр, остр, телеграфен; предложения — только простые и часто — эллиптические, безглагольные; есть родство с новейшей французской прозой — дадаисты, Сандрар. Образов, красок — никаких: одни линии. Аскетизм этот — намеренный, и — чрезмерный: на почти двухмерного, кости-да-кожного факира смотришь с очень большим любопытством, но без очень большого удовольствия.

И уже совсем без удовольствия — читаешь отрывок из нового романа Эренбурга: «Жизнь и гибель Курбова» («Красная новь»). От частых родов — случается истощение; не слишком ли много рожал Эренбург за эти годы — не тут ли причина? Пусть в «Хулио Хуренито» — он еще безъязычен, но ведь в «13 трубках» и в «6 концах» — он нашел свой язык, главное — свой. Зачем же ему вдруг понадобилось собирать щепки от Белого? Гибель Курбова начинается с первой страницы, и губит его преступление Константина Летаева: та же, что у Белого, ритмованная проза, тот же самый, что у Белого, хронический анапест; то же последнее новшество Белого — рифмы в прозаическом строе (у Эренбурга: «...и есть он не хочет, считает коробки и меряет пробки» и т. д.). Совершенно непонятно, почему Эренбург предпочитает ошибаться с Белым, чем быть правым (или ошибаться) по-своему. Ведь как будто над прозаической формой Эренбург думал достаточно, чтобы разглядеть этот основной закон: такты в прозе строятся не на ударных слогах, а на логических ударениях. Если стихи, затянутые в старомодный корсет метра, читаешь, как мемуары, то метрированная проза — это уж мемуары о мемуарах.

Впрочем, организм у Эренбурга — очень живучий, красных кровяных шариков много, и от белокровия он быстро излечится. «Жизнь и гибель Курбова» — несомненный симптом, что Эренбург слышал музыку языка в прозе (чего ему так не хватало в «Хулио Хуренито») — пусть даже пока не свою музыку: важно — слышать. Белый — лекарство очень сильное, очень ядовитое, очень опасное: многих — несколько капель Белого отравили; Эренбург, я думаю, выживет.

1923

## НИК. НИКИТИН. СЕЙЧАС НА ЗАПАДЕ

Изд-во «Петроград», 1924.

Испытанный борец за пролетариат, видный советский саванник, может быть, полпред — Впрочем, несомненно полпред, об этом догадываешься сразу: через Германию, через Рур едет в Лондон. Имя полпреда неизвестно, оно раскрывается только в конце — в этом главный интригующий момент — все равно чего, рецензии о книге или книги.

Во всяком случае ясно, что это — человек, привыкший управлять движениями и судьбами миллионов, и отсюда — это «мы». «*Нам* не важно, что болтает Штреземан...» «*Нам* не мешает поучиться у Англии политическому чутью...» «То, что в Саксонии организуются пролетарские дружины, — вселяет в *нас* большие надежды...» «Дети — *наша* надежда и *наше* счастье...» «В *нашем* военном артикуле есть новый лозунг: мы готовы».

Последнее — звучит совсем по-Троцки; уж не вождь ли Красной Армии этот таинственный полпред? Нет: дальше явно слышен голос Зиновьева: «Вандервельде купил в Бельгии на французские кредиты гороховое пальто...» «Двурушничество центральных партий выкинуло их в эмиграцию...» «Пуанкаре — непрошенный генерал на чеховской свадьбе», но — «пролетариат Франции вспорет свадебные перины и пустит пух по ветру».

И еще одна деталь говорит за то, что это не Троцкий. Как известно, Троцкий — один из тех, кто защищает так называемых «попутчиков», а наш полпред — с попутчиками по-напостовски пренебрежительно строг: «Не следует се-



рьезничать с попутничеством, и эту общественную вехочку примазывать к своим вехам своей дороги — чрезвычайно вредно».

Чье бы имя ни скрывал под маской полпред, — по всему тону, по всей решительности политических афоризмов — англичане и немцы за версту чувствуют, что это один из рулевых мировой политики, и — такова уж судьба великих людей — липнут к рулевому корреспонденты, коммерсанты, члены парламента. Началось это сейчас же — в вагоне, где знатный путешественник объяснил специальному корреспонденту «Чикаго-Трибюн», что цель России — «революция в мире, коммунизм». Дальше для полпреда «двумя американскими корреспондентами был сервирован изысканнейший завтрак в первом рижском отеле Рома». Затем — «английские журналисты, интервьюируя о Руре, осторожно спрашивали меня: «Не думаете ли вы, что скоро Германии придется воевать?» Затем — «один из английских парламентских деятелей в беседе со мной о судьбах Германии...» Вообще — отбою нет от разных деятелей: и «около нас складывается круг, маленькая колония», и — удивляться ли? — у бедного полпреда страшная усталость «от гостей, от файф-о-клоков, от визитов, от вечеров...».

Леди, парламентские деятели, профессора King's College'a, интервьюеры почтительно внимают полпреду, рассуждающему о судьбах Германии. И вдруг... невоспитанный интервьюер начинает фыркать, у профессоров трясутся губы от смеха, леди убегают в соседнюю комнату и затыкают рот подушкой... Полпред хотел сказать, что он ехал на автобусе, и сказал, что он ехал на окуне: вместо «bus» (сокращ. Autobus) — полпред брякнул «bass». Но полпред не замечает и сыплет дальше: Smoking room, Moorning Post, untergroond, Modern Teatr, Russian Societe, Army Saevy, Лейбор-парти, Ребекка Вебст, наконец, какие-то невероятные «тэйнгол-хут» (Tanglefoot), «Кизи» («Kese» — вместо «case») — и от этих «хут» и «кизи» уже все раздражаются хохотом и всем становится ясно, что этот испытанный борец за пролетариат, этот сановник и полпред, осаждаемый интервьюерами... — только Ник. Никитин, талантливо имитирующий М. А. Чехова в «Ревизоре». Серапионовы братья — должны сохранить за ним этот титул: «Полпред Ник. Никитин» — звучит хорошо.

## ШЕСТЬ ДЕВЯТОК

«Чрезвычайно трудным <и> для наших прозаиков, почти вымирающими оказываются жанры сатирические. Некоторые из критиков — В. Блюм недавно — дошли даже до утверждений, что сейчас сатира невозможна и не нужна. Жизнь, однако, говорит другое: спрос на сатиру у читателя есть — и есть предложение, далеко не покрывающее спрос. Тем ценнее становится всякая новая работа в области сатирического жанра.

Одной из таких работ является роман «Шесть девяток» молодого автора Бориса Неверова. Роман построен целиком на современном советском материале. Действующие лица: директор швейного треста — хозяйственник из бывших торговцев; торговец новой формации, сумевший обработать даже этого старого, прожженного дельца; несколько мошенников калибром поменьше — владелица магазина дамских нарядов и альфонс — бывший грузинский князь. Этим отрицательным типам в романе противопоставлено несколько положительных, главным образом — молодежь: дочь директора треста и рабочий — комсомолец, являющиеся звеньями любовной интриги романа.

Роман написан далеко не банально, читается с интересом. Этот интерес все время освежается чередованием в романе сатирических пассажей с лирическими и также несомненно собственным автору чувством юмора. Оптимистическая развязка романа дает еще больше оснований рекомендовать его к печати.

*Евг. Замятин*  
14.VII.1929

## Л. БОРИСОВ. ЧЕТЫРЕ С ПЛЮСОМ. РАССКАЗЫ

В сборнике — четыре рассказа хороших: «Беспризорный Галка», «Известный вам Галка», «Экипаж для детей» и «Холодная кровь». Слабее — «Птенец и флейта» и еще слабее — «Суслик» и «Чужая». Но четыре праведника в этом сборнике, пожалуй, спасут грешников: печатать книгу стоит, особенно если учесть недостаток рукописей в изд-ве.

В выгодах автора (и изд-ва) было бы поставить первым не рассказ «Чужая» — один из слабых, а какой-нибудь другой.

*Евг. Замятин*  
20.X.1929



# ГЕОРГИЙ КУКЛИН. КРАТКОСРОЧНИКИ

В нашей периодической печати не раз отмечалось, что на книжном рынке почти нет беллетристики, освещающей быт красноармейцев. Упреки газет вполне справедливы: эта область до сих пор оставалась как-то вне поля зрения наших писателей. Повесть Г. Куклина «Краткосрочники» является одной из первых книг, заполняющих указанный пробел.

Обилие бытовых деталей, разнообразие сцен из красноармейской жизни — с несомненностью показывает, что повесть построена на личном опыте автора. Среди действующих лиц повести показан и комсостав (комрот Дырбунчук, комвзвод Штука), и рядовые красноармейцы (Дурылин, Квасников, Струков, Брюхан, Батунков, Тушамин и др.). Это — целая галерея живых людей, у каждого — свои слабости, свои страсти, свои достоинства, свой язык. Типы красноармейцев очень разнообразны: интеллигент Тушамин; сын литейщика, партиец Струков; самоучка Дурылин, с невероятным упорством одолевающий энциклопедический словарь; вросший корнями в деревню, в лес, в природу Квасников; представляющие буржуазный элемент — Брюхан и Батунков. Очень трогательными, чистыми линиями очерчен комрот Дырбунчук и его отношения с красноармейцами.

Ценность книги заключается не только в том, что она построена на новом богатом материале: повесть «Краткосрочники» написана автором, в котором есть несомненные задатки настоящего художника. Наличие в повести хорошо проведенной фабулы и оптимистический ее конец — обеспечивают интерес читателя к этой книге.

*Ев. Замятин*  
<1929>

## ПРЕДИСЛОВИЕ <к повести Г. О. Куклина «Краткосрочники»>

Путь настоящей литературы, о которой стоит говорить, это непременно путь изобретений, открытий — или, по меньшей мере, усовершенствований.

Есть два поколения изобретателей в нашей новой литературе: старшее — изобретатели в области формы и младшее — в области материала.

Новый материал, неожиданно вброшенный революцией в нашу жизнь, очень долго оставался вне поля зрения писателей: когда мы стоим на горе, мы не видим ее; мы можем увидеть ее только издали. Естественно поэтому, что первые годы после революции работа сводилась преимущественно к формальным усовершенствованиям и открытиям. Сделано в этой области много, и кажется даже — сделано все, что пока можно было сделать.

За это время мы успели достаточно далеко отойти от горы, новый материал все яснее становится осязаемым, видимым — и младшее литературное поколение вырастает уже на новом материале. Приток нового материала становится для литературы почти катастрофой, это похоже на неожиданно выбивший из земли нефтяной фонтан: бассейны не готовы, драгоценная жидкость уходит в песок, ее черпают, ее уносят в ведрах.

Такие ведра — «литература факта», литература очерка, «человеческого документа». Это, конечно, только попытки наиболее легким, кустарным способом использовать в литературе новый материал, это — продукты добывающей, а не обрабатывающей литературной промышленности. Индустриальный метод в литературе — это метод художественной обработки сырья. Соединение нового материала с формальным изобретательством дают тот литературный фабрикат, который сейчас нужен.

К сожалению, такого рода работ пока еще мало; они относятся к «недостаточным продуктам», их надо — как мануфактуру — получать по кооперативным книжкам.

Этот товарный голод могут несколько смягчить такие работы, как повесть Георгия Куклина «Краткосрочники». Повесть еще не представляет собою идеального фабриката: равновесия между изобретательством в области материала и в области формы еще нет, материал — бóльшего веса, чем форма. И все же это, несомненно, уже не сырье: сырье прошло в повести через художественную обработку.

Повесть организует в художественной форме материал, совсем еще не использованный в нашей литературе: красноармейские будни, красноармейская казарма в мирное время. Вся вещь, очевидно, построена на личном опыте автора — это повышает ее документальную ценность. Никакой предвзятости в повести нет, поэтому в ней есть более близкое и нужное читателю: живые люди — и рядовые красноармейцы, и командный состав. Повесть имеет все основания быть замеченной и читателями, и критикой.



## «ВКЛЮЧЕНИЕ СКОРОСТЕЙ» ВОСКРЕСЕНСКОГО

Как известно (всякому марксисту) — количество переходит в качество. Какое количество романов нужно на данную тему, чтобы тема та стала банальной (переход количества в качество), — я не знаю; должно быть, не меньше десятка. По этой причине тематика «Включения скоростей» пока еще (на очень короткое время) — не банальна. Она только почти банальна (любовный треугольник + вредительство). Роман по-этому читается с достаточным интересом. К сожалению, автор — в каком-то родстве с Вертинским: Вертинским нафаршированы все вычеркнутые (вероятно, И. А. Груздевым) абзацы. Тем не менее этот фарш еще остался. Рукопись — в том виде, как она есть, — печатать, по-моему, Издательству писателей нельзя. Нужно дать ее для очистки кому-нибудь из членов Правления или других работающих у нас редакторов: сам автор едва ли способен отметить все вертинское. После хорошей чистки — рукопись можно и печатать.

28.1.1930

### БОРИС ГРИГОРЬЕВ

Три года — 1917, 18 и 19 — три года, похожих на одну бурную, буйную ночь, туго набитую свистом и хлестом, — там, за окном, с охапками молний на черном — три года я прожил бок о бок с Борисом Григорьевым, в одном и том же шестом этаже огромного дома на Широкой, в одной и той же каменной шестизэтажной республике. В ночи, когда на улицах в темноте трещало и грохало и нельзя было выйти из дома, — мы вместе сидели в республиканском домовом клубе (в квартире № 10) или у камина в григорьевской мастерской и жарили в камине ржаные лепешки, или с республиканскими револьверами дежурили ночью во дворе, слушая выстрелы, или — днем — разглядывали первые оттиски клише для «Расеи», «Intimite»<sup>1</sup> рисунки к «Опасному соседу», — эскизы костюмов к «Снегурочке» (чудесные его работы, которых никто почти не знает).

---

<sup>1</sup> «Интимность» (фр.).

И вот за эти три года, за эту одну ночь — я увидел, что из нынешних русских художников нет ни одного, искусство которого было бы мне ближе, чем искусство Бориса Григорьева. Я узнал в его линиях, лицах, красках, формах, приемах — своё. Не зная друг друга, в одном и том же оркестре, одну и ту же партитуру мы играли на разных инструментах: один инструмент — карандаш и кисть, другой — слово.

Вот отчего я пишу сейчас именно о Борисе Григорьеве, и вот отчего мне так легко — и так трудно — писать о нем: очень легко и очень трудно писать о себе.

— Красота безобразного. Диссонансы: Скрябин приучил наше ухо к нонаккордам и септима́м. Так и тут.

— Петербург — город графический. Весь он — карандаш. Григорьев — петербургский художник и как большой петербургский художник — он прежде всего график, рисовальщик.

— Западник. Перенесение западного парижского завоевания на русский быт. Другие мирискусники, напитавшись Западом, — забывали о России (Сомов, Добужинский, Бакст, Анненков); иные — (Петров-Водкин) — строили на византийстве, на мастерстве Федорова. Григорьев — синтез Запада и России.

Тогда как петербургский, петровский Петров-Водкин — москвич, конечно.

— Его искусство — новая Россия (хороша она или плоха — но она будет новой). Сделанная Петром примерная прививка — теперь, на наших глазах, повторена по корявому, крепкому русскому стволу. Еще течет густой, красный сок из глазка, прорезанного для прививки.

— Я помню, однажды Блок (это было по поводу «12») сказал мне: «Ненавидящая любовь (к России) — это самое правильное определение». И вот то же горькое питье у Бориса Григорьева: только любви у него гораздо меньше, чем было у Блока, оттого его, григорьевское, питье — горчее, холоднее, отравней.

<1932>

## СОВЕТСКИЕ ДЕТИ

«Советские дети? Да, конечно, знаю: это — besprizorniki...». Такой ответ мне приходилось слышать здесь за границей не раз, когда заходила речь о детях в Советской России. Многие знают это экзотическое слово, многие видели и запомнили малень-



ких оборванцев, висящих на подножках московских трамваев, в каких-то ящиках под вагонами ухитряющихся путешествовать из Москвы в Крым и на Кавказ. Это бросается в глаза, это исключение знают, но не знают правила, нормы. Позвольте вас поэтому познакомить с моим приятелем Олегом.

В мой рабочий кабинет в Ленинграде входит мой приятель Олег, мужчина 8 лет, вместе с своим отцом. Дверь — низкая, отец, входя, нагибает голову. Олег ростом не больше метра, но он тоже нагибается: он чувствует себя вполне взрослым человеком. Он одет в матросскую курточку с голой шеей. Я приглядываюсь и замечаю, что на шее у него уже нет золотого крестика, который я видел еще год назад. Следует диалог между мною и Олегом:

Я: А, Олег! Крестик снял? Значит, Бога уже нет?

Олег (подумавши): Нет, Бог есть, но я в него больше не верю...

Автор этой оригинальной теологической формулы только год пробыл в советской школе. Сегодня их школу водили на завод. Олег рассказывает мне о станках и машинах с таким же увлечением, с каким в мое время говорили о змеях и об игрушечных пистолетах. На вопрос:

— Итак, значит, ты будешь... — он, не задумываясь, отвечает:

— Конечно, инженером.

Рот у будущего инженера набит грецкими орехами — он их обожает. Орехов на тарелке еще много, но Олег встает.

— Куда ты?

Ответ — деловым тоном:

— У нас — заседание, завтра начинаем сбор утильсырья.

На языке советского кода «утильсырье» — это старые га-лоши для резиновых фабрик, железный лом для металлических заводов. Газеты призывают граждан к сбору этого материала; Олег — гражданин; ergo<sup>1</sup>... Вздохнув и оглянувшись на орехи, Олег уходит, снова нагибаясь в дверях, как взрослый...

Своего маленького приятеля Олега я вспомнил не случайно: в этом ребенке есть некоторые типические черты советского школьника. Я, впрочем, не уверен: смею ли я называть

---

<sup>1</sup> Следовательно (лат.).

ребенком 8-летнего советского гражданина? В 8 лет он куда взрослее, чем был я в его годы, он куда взрослее, чем 8-летний француз или англичанин. О детях более старшего возраста — нечего и говорить. Пятилетние уже знают слово «пятилетка»; пятнадцатилетние будут говорить с вами о пятилетке неуклюжим языком официальных советских газет. Они не знают никаких сказок, никаких фей, никаких чудес: стихия детской фантазии введена в строго рационализированные, бетонированные, утилитарные каналы. Крылья — только аэропланные, превращения — только химические, святые — только революционные. Большая часть прежних детских книг изъята из библиотек и заменена новыми.

Из моей коллекции советских детских книжек я наудачу беру одну. Это — один из номеров журнала «Маленькие ударники» за 1931 год, издаваемый Государственным педагогическим издательством для начальных школ, для моего Олега. Вот содержание одной из книжек этого журнала — оно расскажет о жизни советского школьника лучше и точнее, чем мое бедное перо беллетриста, не прошедшее через строгую школу Олега.

Номер журнала открывается стихотворением «Ударное лето». Тема этого поэтического произведения — приготовление грибных консервов, поливка и полка огорода, работа в птичнике и свинарнике, словом, — летние работы школьников в колхозах.

Затем — политическая передовица: о решениях Шестого съезда Советов, о выполнении пятилетки в четыре года и о колхозах. И вторая политическая статья — о московском процессе «меньшевиков», которым «буржуи посылали деньги». Дальше — статья об устройстве школьной выставки: граждане-школьники должны дать отчет, сколько они продали облигаций займа, сколько собрали «утильсырья», как они «боролись с кулаками и попами», как «воевали с прогульщиками» и так далее. А, вот «Путешествия»! Наконец что-то похожее на наше детство? Нет, опять не то: это — поучительное радиопутешествие в Магнитогорск, на рыбные промыслы, в колхоз «Гигант». И еще о путешествии: делегаты от городских школьников едут в колхозы, и делегаты от сельских школьников — в города, причем «делегаты учатся делать работу по их силам на фабрике и в колхозе». Дальше — комментарии к важному государственному акту — к договору школь-



ников с Комиссариатом земледелия о помощи восьмилетних граждан колхозам в области птицеводства и огородничества. Мне немножко неловко читать рядом страницы, рекомендуемые этим общественным деятелям играть «в железную дорогу» или делать лук и стрелы. Впрочем, есть игры, менее нарушающие стиль: вот передо мной другая детская книжка, озаглавленная «Конвейер» и воспроизводящая в игровой форме конвейерную систему работы на заводе; в «конвейер» мой приятель Олег может играть, не рискуя скомпрометировать свое высокое положение...

Из этой маленькой иллюстрации уже видно, что советская школа — это прежде всего школа чисто утилитарная. Задача этой школы не столько накопление теоретических знаний, сколько обучение труду. Практическая работа в сельском хозяйстве или на заводе занимает в ней основное место. Для студентов высших технических учебных заведений двухмесячные циклы изучения теории чередуются с двухмесячными циклами заводской практики. Если к советской молодежи можно применить слово «мечтают», то огромное большинство мечтает о том, чтобы стать химиками, инженерами, «командирами индустрии». В университеты, в педагогические, в медицинские учебные заведения идут неохотно, туда попадают главным образом те, кто не выдержал экзамены в технические институты.

Советская школа — это школа, отнюдь не скрывающая своих политических тенденций, это — педагогическая фабрика, отсеивающая подходящий материал и изготавливающая из него коммунистов. Первой ступенью чистилища, открывающего впоследствии дверь в партию, является организация так называемых «пионеров» в средней школе — нечто вроде коммунистических бойскаутов (но из своих учебников каждый пионер знает, что европейский бойскаут — это враг). И следующая ступень — это «комсомол», организация уже более ясно выраженного партийного характера, обнимающая возрастную группу студенческого типа. У пионеров — форма, красные галстуки, военный строй, барабаны — для восьмилетнего гражданина большой соблазн. В число пионеров входят очень многие из учеников средней школы — и сколько драм на тему «отцы и дети» разыгрываются в этих декорациях! Из пионеров в «комсомол» переходят далеко не все, и только часть из комсомола попадает затем в партию.

В отличие от европейской конфессиональной или безрелигиозной школы, советская школа — это школа антирелигиозная, соответствующие тенденции прививаются с самых младших классов. В школах для старших возрастов всюду организуются «кружки безбожников». Религиозные праздники в школах не празднуются, даже Рождество и Пасха: граждане-школьники, вместе с прочими гражданами, празднуют только «праздники революции» (октябрьские, Первомайские). Попробуйте спросить советского школьника: «какой сегодня день?» — три четверти вам не ответят на этот вопрос; дни недели, самое слово «неделя» в советской школе забыты, вместо недели — там «пятидневка», «шестидневка», вместо воскресенья — пятый или шестой день. Под перо просится парадоксальный вывод: советская антирелигиозная школа — это новый, своеобразный тип конфессиональной школы, где в основу положена «антирелигиозная религия» коммунизма (*à propos*<sup>1</sup>: есть книжечка с неожиданным заглавием — «Катехизис... безбожника»). В особенности это относится к начальной и средней школе, где тезисы коммунизма воспринимаются скорее в порядке эмоциональном, в порядке веры.

Вот две маленькие иллюстрации — записи из моего писательского блокнота. Первая — на Украине. Село, все в вишневых садах. Встреча и знакомство двух семилетних граждан: один — сын украинского крестьянина, другой — сын московского интеллигента, оба — школьники. Диалог:

М о с к в и ч: А ты в кого веришь — в Бога или в Ленина?

У к р а и н е ц (поглядев исподлобья): Я-то? В Бога.

М о с к в и ч: Вот дурак! А я — в Ленина...

Другая запись — в Ленинграде. Мальчик, вернувшийся из школы, рассказывает матери:

— Сегодня в школе учитель говорил, что надо «прогнать всех богов».

Потом мальчик долго молчит, он строит в своей маленькой головке силлогизм — и наконец недоуменно выпаливает его:

— А значит, боги есть, если их прогоняют?

---

<sup>1</sup> Кстати (*фр.*).



Через некоторое время он, конечно, перестанет задавать такие вопросы: влияние семьи не выдерживает конкуренции с влиянием школы.

Однажды в Москве я читал какой-то из своих рассказов перед студенческой аудиторией. После чтения, как обычно, от слушателей посыпались записки. В одной из них я нашел вопрос (никак не связанный с прочитанным рассказом): «Как вы думаете, если бы Христос жил теперь на земле — был бы он членом коммунистической партии?»

Я мало здесь говорю о молодежи, о советских студентах, хотя в одном из высших учебных заведений Ленинграда, где я читал лекции все эти годы, я имел с ними много дела. Но если уже в 8 лет в советских детях очень много от взрослых, то в 16—18—20 лет они уже мало чем отличаются от прочих граждан, они перегружены работой, они часто одновременно учатся и служат на заводе или в каком-нибудь учреждении, многие из них уже сливаются со старшими поколениями — рабочих и советских клерков.

И все-таки — как далеко они уже ушли от этого поколения, от своих отцов, даже от своих старших братьев, которые еще помнят эту далекую эпоху «до революции», для новой молодежи совершенно чужую и во многом просто непонятную.

Вот, для заключения моего короткого очерка, диалог между мной и студентом:

С т у д е н т (увидев в руках у меня какую-то советскую газету): А скажите, правда, что до революции были журналы и газеты разных партий, и все читали кто что хотел?

Я: Да, правда.

С т у д е н т: И в этих газетах об одной и той же вещи, например о войне, печатались разные статьи, разные мнения?

Я: Да, разные.

С т у д е н т: Не понимаю, как это могло быть! Ведь о войне — только наше, партийное, мнение правильно: зачем же печатать остальные?

Зазвенел звонок: начало лекции. Наш разговор кончился...

*Декабрь, 1932*

# О МОИХ ЖЕНАХ, О ЛЕДОКОЛАХ И О РОССИИ

Русских недаром обвиняют в легкости нравов: вот, например, я — двоеженец, и, что еще хуже, — не стесняюсь открыто, вслух заявлять об этом. В оправдание себе могу сказать только одно: я — не первый и не единственный, в истории русской литературы такие случаи уже бывали. Антон Чехов в своих письмах признался, что у него тоже было две жены: законная жена — медицина и незаконная — литература.

Мои две жены: техника и литература. И сегодня я хочу изменить литературе со своей старой, технической женой — я хочу написать... о ледоколах.

\* \* \*

Ледокол — такая же специфически русская вещь, как и самовар. Ни одна европейская страна не строит для себя таких ледоколов, ни одной европейской стране они не нужны: всюду моря свободны, только в России они закованы льдом беспощадной зимою — и, чтобы не быть тогда отрезанными от мира, приходится разбивать эти оковы.

Россия движется вперед странным, трудным путем, непохожим на движение других стран, ее путь — неровный, судорожный, она взбирается вверх — и сейчас же проваливается вниз, кругом стоит грохот и треск, она движется, разрушая.

И так же ход ледокола непохож на движение приличного европейского корабля. Я даже не уверен, можно ли ледокол назвать кораблем? Корабль, как всем известно, существо морское, он идет только по воде, а ледокол — это амфибия, половину своего пути он делает по суше. По суше?! Да, по суше, потому что лед — конечно, суша.

Люди, никогда не видевшие работы ледокола, обычно представляют себе, что ледокол режет лед носом, и поэтому, должно быть, нос у него очень острый, арийский. Нет, неверно; нос у него — русский, тяжелый, широкий, такой же, как у тамбовского или воронежского мужика. Этим тяжелым носом ледокол вползает на лед, проламывает его, с грохотом обрушивается вниз, снова влезает вверх и опять — вниз. Льди-



ны бьют в борта, скрежещут, ломаются с пушечным треском. Через лед нужно пробиваться, как через вражеские окопы. Это — война, борьба, бой, к счастью, — не человека с человеком, а человека со стихией.

\* \* \*

...И вдруг ледяные пушки замолкли, бой затих, все остановилось. Вы выскакиваете на палубу. Неожиданная тишина — слышнее, чем грохот. Кругом — развороченные синие ледяные внутренности, осколки, глыбы. И больно глазам от близны еще не тронутых ледяных полей впереди.

Капитан на мостике ругается самыми крепкими русскими словами: оказывается, в боевом азарте мы зарвались, ледокол слишком далеко забрался на лед. Лед попался такой толщины, что выдерживает чудовищную тяжесть, трещит под ледоколом, но не сдается, не ломается. Нужно отступать и, вместо лобовой атаки, обойти ледяные укрепления с фланга. Но отступить не так-то легко: мы застряли, засели на льду. Шесть тысяч лошадей нашей машины, работающей задним ходом, пробуют стащить ледокол со льда назад в воду — и не могут. Машина бессильна, она не нужна, она остановлена, винт затих. Но какая-то жизнь идет в машинном отделении, там что-то готовится...

Проходит пять, семь, десять минут — и вдруг вы видите, что серая стальная амфибия-ледокол начинает медленно шевелиться на льду, тяжело клонится на один бок, потом — на другой, и еще и еще раз... Если не знать ледокольных секретов — это кажется чудом. А секрет в том, что борта у ледокола — двойные, между наружным и внутренним бортом — пустое, ничем не заполненное пространство («бортовые цистерны»), и сейчас огромные центробежные насосы, каких не бывает ни на каком другом корабле, в несколько минут перекачивают тысячи тонн воды с одного борта на другой, чтоб расшевелить, раскачать застрявшую амфибию.

Но вот уже снова кипит вода за кормой — это заработал гребной винт, и снова кипит на мостике капитан: мы засели слишком крепко, раскачка не помогла. Чтобы слезть со льда и двинуться дальше, нужно пустить в ход другие средства, например... якоря.

Позвольте: якоря, чтобы двинуться? Всем известно, что якоря на корабле служат для того, чтобы корабль прочно стоял на месте! Да, да! но на этом парадоксальном корабле, на ледоколе — есть особые, «ледяные» якоря, и они для того, чтобы двигаться.

Эти ледяные якоря спущены теперь на лед сзади ледокола, их зацепили за ледяные глыбы, и вот уже бегут назад, к кораблю, по снегу черные человеческие муравьи. Снова гудят колоссальные насосы в машинном отделении: теперь они перегоняют всю воду в корму, в кормовую цистерну — и корма ледокола медленно тяжелеет, оседает, а нос поднимается вверх. Готово... — Полный задний ход! — командует капитан. Винт бурлит — и одновременно начинают громыхать лебедки ледяных якорей: лебедки эти, вместе с машинной гребного винта, изо всех сил тянут назад, в воду, застрявший ледокол.

И наконец капитан снял фуражку и, отдуваясь, вытирает пот со лба: ледокол выбрался из плена, он свободен. Пятясь задом, он отступает. Разбитые льдины снова шуршат и скрипят под бортами. Это отступление — только для того, чтобы найти у врага слабое место и снова начать бой...

\* \* \*

Но случается и так, что сверкающие, бесстрастные, беспощадные ледяные поля обложили ледокол прочной блокадой, нигде никакого слабого места, никакой лазейки не найти. Тогда ледокол начинает работать, так сказать, «подпольным» методом: пускают в ход гребной винт, глубоко, незаметно для глаза запрятанный в носовой части ледокола, сильно и умело направленная струя воды постепенно размывает, разрыхляет, подтачивает лед снизу. И к моменту следующей атаки ледяной враг уже ослабел — как слабеют разложенные агитацией воинские части. Лед не выдерживает натиска, ледокол прорвался, помог на этот раз носовой винт...

Внимательный читатель, вероятно, уже схватился за этот «носовой винт» и пробует остановить зафантазировавшегося автора: где же это видано, чтобы винт у корабля был не в корме, а в носу? Да, ни на одном нормальном корабле вы этого не



увидите, но от ледокола всего можно ждать, даже носового винта вдобавок к кормовому.

«Подпольная работа», как известно, всегда дело рискованное. И не менее рискованна работа носового винта на ледоколе: как этот винт ни законспирирован, льдины все-таки часто умеют найти его и обломать крепкие стальные лопасти. Правда, на ледоколе всегда есть водолаз, вот он уже стоит у борта, одетый в свой скафандр и похожий в этом костюме на марсиан Уэллса. Через час он уже кончит свою работу — поставит на винт, вместо сломанной, запасную лопасть, но как поручиться, что еще через час лопасть опять не сломается? Сейчас поэтому предпочитают строить ледоколы без носового винта, тем более что у ледокола всегда остается тот способ, каким пользуются русские бабы, если у них исчерпан весь запас ругани: они поворачиваются к неприятелю задом, подняв свои юбки. Так и ледокол: когда ему приходится трудно, он поворачивается ко льду кормой и размывает лед кормовым винтом, вместо носового.

\* \* \*

Русскому человеку нужны были, должно быть, особенно крепкие ребра и особенно толстая кожа, чтобы не быть раздавленным тяжестью того небывалого груза, который история бросила на его плечи. И особенно крепкие ребра — «шпангоуты», особенно толстая стальная кожа, двойные борта, двойное дно — нужны ледоколу, чтобы выдержать единоборство со льдом, чтобы не быть раздавленным сжавшими его в своих тисках ледяными полями. Но одной пассивной прочности для этого все же еще было бы мало: нужна особая хитрая увертливость, похожая на русскую «смекалку». Как Иванушка-дурачок в русских сказках, ледокол только притворяется неуклюжим, а если вы вытащите его из воды, если вы посмотрите на него в доке — вы увидите, что очертания его стального тела круглее, женственнее, чем у многих других кораблей. В поперечном разрезе ледокол похож на яйцо — и раздавить его так же невозможно, как яйцо рукой. Он переносит такие удары, он целым и только чуть помятым выходит из таких переделок, какие пустили бы ко дну всякий другой, более избалованный, более красиво одетый, более европейский корабль.

Их еще мало, их всего только штук двенадцать на четыре русских моря. Дед всех ледоколов — это «Ермак», и это самый большой из построенных до сих пор ледоколов. Дед «Ермак» жив и работает до сих пор: так прочно и надежно строили англичане в те годы, когда еще прочен и надежен был их фунт стерлингов. Построен был «Ермак» на заводе Армстронга в Нью-Кастле, а основы проекта этого первого ледокола были разработаны адмиралом Макаровым, погибшим во время Русско-японской войны.

После «Ермака» новых ледоколов в России долго не строили, и только незадолго до мировой войны появился у «Ермака» потомок — «Царь Михаил Федорович». Как и подобает, этот царь после революции, конечно, тоже свергнут и называется как-то иначе — не помню как, но хорошо помню самый ледокол: через мои руки проходили его проекты. Поставщиками этого царя (как и многих других наших царей) были немцы: ледокол этот был построен на верфи «Вулкан» в Штеттине.

И затем во время войны — сразу целый выводок, целая стая ледоколов: «Ленин» (прежнее, дореволюционное имя «Ленина» было «Святой Александр Невский»), «Красин» (до революции «Святогор»), два близнеца — «Минин» и «Пожарский» (не помню их новых имен), «Илья Муромец» и штук пять маленьких ледоколов. Все эти ледоколы были построены в Англии, в Нью-Кастле и на заводах около Нью-Кастля; в каждом из них есть следы моей работы, и особенно в «Александре Невском» — он же «Ленин»: для него я делал аванпроект, и дальше ни один чертеж этого корабля не попадал в мастерскую, пока не был проверен и подписан: «Chief surveyor of Russian Icebreakers Building E. Zamiatin»<sup>1</sup>.

«Ленина», никак не подозревая, что корабль будет носить это имя, строил завод сэра Армстронга (в свое время строивший «Ермака»). Часто, когда я вечером возвращался с завода на своем маленьком «Рено», меня встречал темный, ослепший, потушивший все огни город: это значило, что уже где-то близко немецкие цеппелины и скоро загрохают вниз их бомбы. Ночью, дома, я слушал то далекие, то близкие взрывы этих бомб, проверял чертежи «Ленина» и писал свой роман об анг-

---

<sup>1</sup> «Главный инспектор строительства русских ледоколов Е. Замятин» (англ.).



личанах — «Островитяне». Как говорят, и роман, и ледокол вышли удачны. Ледоколышки (критики более строгие и более компетентные, чем литературные) считают «Ленина» едва ли не лучшим из всех русских ледоколов. С ним конкурирует только знаменитый «Красин» (к постройке которого, кстати сказать, я имел меньше отношения, чем к постройке других ледоколов).

Но все-таки — что ж это? Оказывается, все «русские» ледоколы импортированы в Россию из-за границы? Да, но при ближайшем рассмотрении многое, что кажется сейчас специфически российским, оказывается импортным материалом. Даже — марксизм, родившийся, как известно, на германской территории. Даже... самовары, которые — как теперь установлено — были в ходу у китайцев еще тысячи за две лет до Рождества Христова. Но фактам — грош цена: самовары все же навсегда останутся русскими.

\* \* \*

Пусть они построены за границей, пусть их пока только двенадцать, но они делают свое дело: в мертвом, глухом, равнодушном льду — они пробивают дорогу от Европы к России. И сейчас, когда по улицам... еще гуляют в легких пальто, там, среди бескрайних ледяных полей, команда ледоколов работает без отдыха, там сейчас — идет атака. Каждый из ледоколов делает совершенно то же самое трудное дело, какое так прославило «Красина». «Красину» только больше повезло, чем другим ледоколам: из-за Нобиле за работой «Красина» следили миллионы глаз, имя «Красина» обошло весь мир. Другие ледоколы — то же, что «неизвестные солдаты» во время войны.

Но разве дело «неизвестного солдата» меньше, чем известного? По-моему, даже больше: «неизвестный» не получает за свое дело платы звонкой монетой славы.

<1932>

## ACTUALITÉS SOVIÉTIQUES<sup>1</sup>

Последний mot d'ordre<sup>2</sup> в советской литературе — это борьба с «формализмом». Сигнал к атаке был дан статьей в московской «Правде». За нею двинулись густые колонны газет, специально занимающихся вопросами литературы и искусств-

---

<sup>1</sup> Советские лозунги (фр.).

<sup>2</sup> Лозунг (фр.).

ва. Генеральное сражение разыгралось на нескольких собраниях писателей в Москве в середине марта. Одновременно словопролитные бои с «формалистами» проходили на собраниях художников, архитекторов, режиссеров, музыкантов.

Что же такое этот неведомый враг — «формализм»? Чтобы увидеть его так, как его видят сейчас в России (где в понятие «формализм» вкладывается иное содержание, чем здесь), нужно оглянуться назад, в самые первые годы после революции.

На улицах Москвы и Петербурга (еще не ставшего Ленинградом) развешаны плакаты: зеленые и малиновые пролетарии, составленные из треугольников и квадратов. Живые пролетарии оторопело взирают на эти плакаты. С трибун гремят стихи футуристов. В театре царствует Мейерхольд. Революция принесла с собой моду на все «самое левое» во всех областях искусства, включая литературу.

В этой моде было немало снобизма и желания эпатировать публику, но в ней было и здоровое зерно. Революция так перевернула всю жизнь кругом, что совершенно естественно и логично было искать каких-то новых форм для воплощения ее в искусстве и, в частности, в литературе. Очень культурная группа молодых петербургских лингвистов (Шкловский, Тынянов, Эйхенбаум и др.) выступила в качестве теоретиков обновления литературной формы, и так как одним из их основных положений был принцип «примата формы», то за ними утвердилось наименование «формалистов». Позже это понятие было расширено, и в недавно разыгравшихся боях под именем «формалистов» были свалены в одну кучу уже вообще все сторонники «левых» форм в искусстве.

— Очень хорошо. Но почему же против этих «левых» открыт такой поход? — спросит недоумевающий читатель.

Чтобы уяснить себе это, следует вспомнить, что литература в Советской России — это в некотором роде государственная служба, писатель считается обязанным служить тем же целям, которые ставит себе государство. Оставим в стороне вопрос о том, какие практические результаты дает эта политика (об этом следует поговорить отдельно). Бесспорно одно: для «формалистов», сосредоточивающих все внимание на работе над формой, утилитарные задачи, естественно, отступают на задний план. В этом — расхождение «формалистов» с литературной политикой партии, и в этом — основная причина похода против них. Кроме того, несомненно, тут сыграло



большую роль и давление со стороны потребителей: огромная масса новых читателей из деревни и с фабрики требует более простой и понятной для них литературы; изысканности «левой» формы для них часто оказываются трудны. К этим мотивам и сводится суть последних литературных боев.

Впрочем, «боями» это можно назвать лишь очень условно: одна из сражающихся сторон при первой же встрече подняла белый флаг сдачи. Мужества в защите своих позиций «формалисты» проявили очень мало: они не столько защищались, сколько каялись в своих «ошибках». Мазохистское покаяние, кажется, вообще надо включить в число основных свойств пресловутой *âme slave*<sup>1</sup>. Эпидемии публичных покаяний за годы революции уже разыгрывались в советской литературе, часто представляя собою нечто, напоминавшее средневековые процессии флагеллантов.

Меня всегда удивляло, что старые, настоящие революционеры спокойно созерцали эти процессии. На этот раз, кажется, впервые чрезмерное усердие кающихся получило должную оценку в язвительной статье московской «Правды» и очень резкой заметке «Комсомольской правды». В числе слишком поторопившихся со своим покаянием оказался такой большой писатель, как Алексей Толстой. Реплика московской «Правды» по его адресу: «А. Толстой объявил свою последнюю пьесу чистой воды формализмом. Самопожертвование Толстого надо считать поистине трогательным».

Из всех «формалистов» с большим достоинством и искренностью защищал свои позиции только один Пастернак (знакомый парижской публике по своим выступлениям на Международном антифашистском конгрессе прошлым летом). С обычной для него образностью он бросил критикам «формализма» упрек, что они — «чиновники с оскорбительно равнодушными руками», не помогающие сущности творческого процесса. Свое истолкование этого процесса он дал в еще более сжатой и образной формуле: «Нельзя сказать матери: роди девочку, а не мальчика». Однако законности требований, предъявляемых широкими читательскими кругами к литературе, он не отрицал.

Отрицать это, конечно, и в голову никому не придет. Жажда чтения у новых читателей огромна, и, чтобы удовлетворить

---

<sup>1</sup> Славянская душа (*фр.*).

ее, должны быть найдены источники самой здоровой и прозрачной воды. Но почему кроме воды любители не могут пить также шампанское? Казалось бы, именно новая Россия, сверх необходимого, может позволить себе и роскошь.

Тем более что экспериментальная «левая» литература, «литература для 5000», как назвал ее Ж.-Р. Блок (на московском съезде писателей в 1934 г.), только кажется роскошью. Если писатели — «инженеры человеческих душ», то ведь лаборатория, эксперимент — необходимое условие работы инженера. И пусть из 1000 опытов удачным окажется только один: 999 неудачных не менее нужны, чем этот последний.

<1934>

## ПУШКИН

Пушкин — Петр Великий русской литературы.

Пушкин — «окно в Европу». До него Жуковский, но...

Влияние на Пушкина Байрона, Беранже, Шенье, Вольтера. Переводчик его — Мериме. Статьи Ахматовой.

Пушкин и няня: народность Пушкина. Впервые — нисхождение литературы, поэзии — «языка богов» — до языка людей и людей от народа. Сказки. Проза — теперь это называли бы кларизм.

Демократизм Пушкина.

Пушкин и декабристы (разговор с Николаем I). Под вечным надзором полиции, цензуры: первый из многих...

Вновь найденное свидетельство о словах Николая I о жене Пушкина.

Трагическая судьба русских крупных поэтов: Пушкина, Лермонтова, Маяковского, Есенина, Гумилева.

Предсказание Пушкина о самом себе.

Пушкинизм в СССР. Правительству надо поставить в заслугу — это искупает то, что оно же приучало и приучает к дурному вкусу — вирши Демьяна Бедного, стихи, посвященные Сталину. Каждая 5-я книга в библиотеках — Пушкин.

Высылка из Петербурга — в это время Пушкину 20 лет. (Причем Пушкин дал слово Карамзину «не писать против правительства два года».) 1-й этап — Екатеринослав. Затем — тогдашний романтический Кавказ, где шло покорение горцев. Крым. Бессарабия — Кишинев (1820). (В эти годы — учил-



ся Пушкин английскому языку и начал читать в подлиннике Байрона. Родство: у обоих — противоположение государственной тирании свободе независимой, гордой личности. У Байрона — увлечение карбонариями, у Пушкина — декабристами.)

Те самые места, где тосковал некогда Овидий, изгнанный Августом, а потом Тиберием.

В 1821 году — восстание в Греции против Турции под предводительством Ипсиланти. Пушкин мечтал бежать и присоединиться к повстанцам. Но восстание быстро провалилось.

В 1828 году — Одесса, опять под тайным наблюдением полицейских агентов по доносу графа Воронцова. В середине 1824 года Нессельроде извещает Воронцова, что «Пушкин будет удален из Одессы, исключен из списков чиновников за дурное поведение и выслан в имение родителей Михайловское под надзор местного начальства...».

Влияние Пушкина и его популярность: «Никто из писателей русских не переворачивал так каменными сердцами нашими, как ты» (Из письма Дельвига).

С 1824 года — в ссылке в Михайловском. Мысль — бежать за границу, но друзья удержали.

В 1825 году в январе — в гостях у него Пущин. Зашел разговор о тайном обществе. Пущин начинает не договаривать и т. д. Пушкин: «Может быть, ты и прав, что мне не доверяешь. Верно, я этого доверия не стою — по многим моим глупостям...» Знакомство было с Вяземским, Рылеевым, Бестужевым, Пестелем.

«Вечером слушал сказки и тем вознаграждал недостатки проклятого своего воспитания». «Что за прелесть эти сказки. Кажется — это поэма!»

Весна и лето 1825 года — Пушкин ищет общения с народом, в русской рубашке с палкой бродил по окрестностям, беседовал с мужиками, по вечерам водил хороводы, толкался по ярмаркам, базарам, среди нищих в Святогорском монастыре... Песни слепцов, сказки Арины Родионовны, записи былин о Стеньке Разине... Два года жизни в деревне имели огромное значение...

«Борис Годунов» с его темой цареубийства — намек на судьбу Александра I, взошедшего на престол после убийства Павла. Трагедию было предложено Царем переделать, с нужным

очищением, в повесть или роман. <Пропуск в рукописи. — *Сост.* > Вальтера Скотта: трагедия была запрещена.

Чуть не накануне восстания декабристов Пушкин решил поехать в Петербург, только случайность удержала его. В Михайловском Пушкин узнал о смерти Александра I, о восстании...

Пушкин: «Каков бы ни был мой образ мыслей политический и религиозный — я храню его про себя и не намерен безумно противоречить общепринятому порядку и необходимости» (Письмо к Жуковскому).

«Бунт и революция мне никогда не нравились, но я был в связи почти со всеми и в переписке с многими из заговорщиков» (Письмо к Вяземскому).

Казнь декабристов. Тревожные дни в Михайловском. И вот — ночью «фельдъегерь» — вызов в Москву, к царю Николаю I.

Разговор. Покойный император выслал Пушкина за «вольномудство», но он, Николай Павлович, освободит его от высылки, если он даст слово не писать ничего против правительства. Пушкин ответил, что он уже давно этим не занимается — и у него одно только желание — быть полезным отечеству. Царь: он готов верить Пушкину, но в бумагах заговорщиков имелись списки его стихов, а иные из мятежников прямо заявили, что их образ мыслей сложился под влиянием Пушкина. А как он относится к бунтовщикам? Пушкин должен был сознаться, что он многих из этих людей уважал, а иных даже любил. Царь: если Пушкин любил заговорщиков, то как поступил бы он, если бы был в Петербурге 14 декабря? «Непременно, государь, был бы среди мятежников, и слава Богу, что меня не было тогда в столице!»

Царь, похвалив Пушкина за откровенность, выражает надежду, что «мы больше ссориться не будем». «Что теперь Пушкин издает?» «Почти ничего, цензура очень строга». «Зачем он пишет такое, чего не пропускает цензура?» «Цензура крайне нерассудительна». «Ну, так он, государь, сам будет его цензором...» Он взял Пушкина за плечо и вывел его в соседнюю залу, где толпились придворные: «Теперь он мой...»

А «наблюдение» за Пушкиным продолжается: о «поведении» поэта, о его разговорах жандармы доносят тайной полиции — начальнику ее Бенкендорфу. В 1827 году вновь дознание о распространении в рукописном виде запрещенных цензурой стихов Пушкина «А. Шенье».



Пушкин отправляет экземпляр своего «Послания к узникам» с одной из жен декабристов.

Из письма Пушкина к Бенкендорфу: «С огорчением вижу, что всякий шаг мой вызывает подозрение и недоброжелательность, несмотря на 4 года поведения безупречного, я не смог приобрести доверия власти...» (1830).

В 1827 году Пушкина вызывают к московскому полицмейстеру и допрашивают об «А. Шенье».

В 1829 году Пушкин едет на Кавказ — Бенкендорф извещает кавказские власти о том, чтобы следили за Пушкиным. Он едет в действующую армию — Паскевич предупреждает военного губернатора о прибытии опасного поэта и необходимого надзора за ним.

Перлюстрация его писем к жене, и он получает выговор за свои мысли, высказанные в одном таком письме.

.....

И долго буду тем любезен я народу,  
Что чувства добрые я лирой пробуждал,  
Что в мой жестокий век восславил я свободу  
И милость к падшим призывал.

<1936>

## РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

### I

По всей очевидности, мы находимся накануне блистательной демонстрации последних достижений человеческого гения: стратосферные снаряды, смертоносные лучи и т. д. Все готовится к войне, о ней говорят, о ней пишут повсюду. Даже в СССР, который первый настаивал на немедленном разоружении и который по иронии истории может стать первой страной, втянутой в войну. За последнее время там появилась целая серия романов на военные сюжеты, и если Фрейд прав, когда говорит, что мечты и искусство равно служат для освобождения от навязчивых идей, то это весьма знаменательный факт.

Вот почему первое место в этих *Lettres russes*<sup>1</sup> я отдам таким романам, хотя я и не нашел среди них ни «На Западном

---

<sup>1</sup> Букв.: «Русских письмах» (фр.).

фронте без перемен», ни «Конца пути». Русский Ремарк и Шерифф еще не родились. Впрочем, есть русские книги, которые впечатляют читателя? несмотря на их «примитивизм», а иногда даже благодаря ему.

Именно такой случай представляет произведение г-на Новикова-Прибоя под названием «Цусима», которое скоро выйдет во французском переводе. По его безыскусственному стилю чувствуется, что речь идет не о вымышленном произведении, а о достоверном человеческом документе. Если рассматривать броненосцы и крейсера в качестве героев, то это волнующий роман о знаменитом сражении при Цусиме, одним из немногих оставшихся в живых участников которого был г-н Новиков-Прибой. С первых страниц книги у читателя предчувствие, что все эти стальные громады со своими тысячами обитателей плывут сквозь океаны к трагической развязке, к смерти. Это шествие обреченных со множеством второстепенных персонажей и незначительных подробностей, я бы сказал, продвигается слишком медленно. Но это компенсируется в двух других частях книги, в которых автор вдруг обретает необходимый динамизм, рассказывая о душераздирающих событиях того самого сражения.

Члены экипажа вот-вот поднимут мятеж, артиллерия устарела, командир бездарен... Русский флот, естественно, должен был быть разбит японцами, которые и в самом деле уничтожили армаду адмирала Рождественского, потеряв только три миноносца. Русские корабли, охваченные пламенем, сражались до последнего, но напрасно: один за другим они пошли ко дну. Перед неминуемой смертью люди, казавшиеся такими обыкновенными, внезапно становились истинными героями — и, показывая их, автор становится настоящим художником. Надо подчеркнуть, что, вопреки многим советским авторам, у которых привычка рисовать всех офицеров того времени бесчеловечными монстрами, г-н Новиков-Прибой создает живых персонажей и осмеливается показать среди них несколько симпатичных фигур. Но одним из наиболее удавшихся образов является образ адмирала Рождественского, с его вспышками гнева, с его жестокостью и непоколебимой самоуверенностью, ставшей причиной его роковых ошибок. И когда мы видим этого военачальника на коленях в своей бронированной рубке, спасающегося от рвущихся снарядов и позже постыдно сдающегося торжествующему врагу, эта



сцена оставляет незабываемое впечатление — словно символ царской России, обреченной на гибель.

Фактически именно здесь был первый приступ болезни одряхлевшего режима: второй, и на этот раз смертельный, наступил после поражения в Великой войне, широкое полотно которой от начала до перехода ее в гражданскую поставил себе целью нарисовать г-н Лебеде́нко, автор другой книги о войне: «Тяжелый дивизион».

Если «Цусима» относится скорее к жанру «мемуаров», то «Тяжелый дивизион» является произведением, построенным согласно всем правилам романа: его герой проходит мучительную психологическую эволюцию от патриотического энтузиазма к большевизму. Именно эта тема превращения безбожника Савла в апостола Павла дорога советским авторам, но для ее трактовки они часто пользуются набожным и неуклюжим нравоучительным стилем. Г-ну Лебеде́нко удастся разрешить эту деликатную проблему: его герой не безвольная идеологическая кукла, а реальный человек с его колебаниями и ошибками. Некоторая монотонность в описании сражений, к счастью, нарушается пестрыми картинами жизни в русской провинции; Петербурга, прожигающего жизнь накануне краха; тыла, с его лихорадочными любовными приключениями. «Тяжелый дивизион» значительно этим облегчен... для читателей.

Третий из последних русских романов о войне представляет еще более легкое чтение. Речь идет о «Синем и белом» г-на Лавренева, хорошо известного в СССР как автора нескольких сборников рассказов и нескольких пьес (лучшей из которых является «Разлом»). Его роман «Синее и белое» — близкий родственник «Цусиме» и «Тяжелому дивизиону».

Прежде всего, сюжет этого произведения взят из жизни русского морского флота, как и у Новикова-Прибоя. Хотя время и место действия не одни и те же и действие происходит уже накануне и во время Великой войны, мы видим, судя по этой книге, что жестокий урок Цусимы ничему не научил царское правительство: та же неподготовленность морского флота, та же бездарность командиров, то же состояние внутренней войны между офицерами и матросами. Итак, психологическая проблема, которую ставит себе г-н Лавренев, та же, что и в «Тяжелом дивизионе»: это еще один переход офицера-патриота на сторону революции.

Такой опытный писатель, как г-н Лавренев, развивает свой сюжет искуснее и увереннее, чем авторы, о которых мы говорили до этого. Но... герой «Тяжелого дивизиона» нам где-то признается, что «он, разумеется, говорил более складно и более изящно, чем солдаты, но в конце переговоров с ними он всегда хотел просить у них прощение, как если бы он рассказывал что-то, что было неправдой». Именно это мы сказали бы, сравнивая роман г-на Лавренева с произведением г-на Новикова-Прибоя или г-на Лебеденко.

Будь то простой солдатский рассказ или более литературное произведение, эти три книги достоверно свидетельствуют о современном состоянии духа в СССР, где наряду с пламенным интернационализмом родился новый вид патриотизма. Это звучит парадоксально, но разве не соседствуют вечно в одном кругу 0° и 360°?

В замкнутом кругу СССР, где вся жизнь (включая и литературную) развивается по своим особым законам, мы часто встречаем такие странные соседства.

## II

В детском возрасте для нас существует только настоящее и туманные очертания непременно великолепного будущего: понятие прошлого появляется значительно позже. Этому психологическому закону подчиняется развитие сознания не только индивидуумов, но и суммы их. Самым любопытным примером этого является Советская Россия, где прошлое родилось совсем недавно, на наших глазах: примерно около года назад там вдруг вспомнили, что страна имеет свою историю и что история эта гораздо старше семнадцатилетней социалистической республики. Вдруг была изменена вся система преподавания истории в советских школах, до тех пор сводившаяся к зазубриванию дат и резолюций партийных съездов. Интерес к живой истории страны оказался необычайным. В аудиториях на вновь объявленных курсах не хватало места для всех желающих. Книги по истории раскупались нарасхват. Исторический роман и повесть сделались едва ли не самым популярным жанром в советской художественной литературе.

Впрочем, возрождение исторического жанра началось здесь уже несколько лет назад: литература оказалась чувстви-



тельным барометром. Но до недавнего времени путешествие в прошлое для советских авторов было предприятием довольно рискованным: смелые путешественники неизменно подвергались нападению критических корсаров, квалифицировавших такие попытки, как «саботаж», как преступное желание авторов уклониться от разработки «актуальных» тем. Теперь положение радикально изменилось, и вчерашние корсары стали рьяными защитниками и поклонниками исторического жанра. Да и могло ли быть иначе, когда самый крупный из новых исторических романов — «Петр Первый» А. Толстого — получил одобрение не кого иного, как Сталина?

Надо сказать, что трактовка исторических тем советскими авторами никогда не бывает отвлеченной, «академической»: в их интерпретации на любой из таких тем есть рефлекс русской современности. Тема Петра I в этом отношении — несомненно, одна из наиболее удачно выбранных.

То, что было сделано Петром I в начале XVIII века, — было, конечно, своего рода революцией, политической и экономической, по своей быстроте, силе, жестокости очень напоминающей русскую революцию начала XX века. Лихорадочно-торопливая индустриализация России; поспешная постройка новых фабрик, кораблей, каналов, городов; почти религиозное преклонение перед прикладной наукой и техникой; Москва, наводненная иностранными специалистами, — в каком году все это происходит? В 1704 или в 1934-м? Аналогия становится еще более любопытной, если вспомнить, что Петр I, этот царь-демократ, царь-плотник и кузнец, был первым диктатором, который решительно разорвал с азиатским прошлым России и сумел избавиться от консервативной опеки бояр. Все эти любопытные параллели, очень умело проведенные автором в «Петре Первом», были одной из причин успеха этого романа. Если к этому добавить, что автор обладает несомненным талантом рождать живых людей, умеющих с фламандским аппетитом есть, любить, строить, драться и не очень обременяющих себя размышлениями, — станет понятно, почему эта книга стала советским best seller'ом.

Фабула романа, в сущности, несложна: искусной интриги исторических романов Стендаля, Дюма, Диккенса — мы здесь не найдем, это скорее — историческая хроника. Ее увлекательность основана на живости каждого из отдельных эпизодов, на красочности отдельных фигур.

Торжественно, по-византийски, умирает царь Федор. Трон должен перейти к Петру, еще мальчику, но с помощью буйных московских преторианцев-«стрельцов» властью овладевает сестра Петра царевна Софья и ее любовник князь Голицын. В Москве той эпохи уже есть европейский остров: иностранная колония «Кукуй». Там все по-другому, чем в Кремле, там красивые женщины не прячутся в теремах, там умеют веселиться. Юноша Петр становится все более частым гостем в «Кукуе». С помощью иностранцев он организует свое немногочисленное, но уже по-европейски обученное войско, которое служит ему опорой в борьбе за власть с сестрой Софьей. Борьба заканчивается победой Петра и жестокой расправой со стрельцами. Это — только первая буря на пути от Азии к Европе, куда ведет корабль России ее неистовый рулевой — Петр. Он бросается сначала на юг, к Черному морю — война с турками, затем к Балтийскому — война со шведами.

Но неблагополучно и внутри корабля: Петру без отдыха приходится воевать со старыми полуазиатскими традициями, с многовековой привычкой к взяточничеству, с непроходимыми болотами русской медлительности и лени. Эта жестокая борьба осложняется для Петра личной трагической коллизией: его единственный сын и наследник Алексей оказывается в лагере заговорщиков против царя — и царь своей рукою подписывает смертный приговор сыну.

Все более растущее одиночество становится уделом Петра. Его первая жена давно пострижена в монахини после того, как Петр встретился в Кукуе с красавицей немкой Анной Монс и отдал ей свое сердце. Но он узнает о ее измене — и снова одиночество, пока он не встретит Екатерину. Эта бывшая экономка лифляндского пастора проходит через постели двух вельмож Петра, чтобы стать сначала любовницей, а затем женою царя. Рушится и это, казавшееся верным, счастье после увлечения Екатерины одним из придворных — братом Анны Монс. Екатерина остается царицей, но перед окнами ее комнаты красуется надетая на кол окровавленная голова ее любовника...

Построенный в виде цепи коротких новелл, роман А. Толстого в течение двух лет печатался в одном из московских журналов. Чтение этих новелл было очень увлекательным, но, когда я перечитал целиком три опубликованных тома «Петра Первого», — признаюсь, я был несколько разочарован. Отлич-



ный живописец, автор оказался менее удачливым архитектором: в построенном им огромном здании слишком много боковых пристроек, не имеющих прямого отношения к основной фабуле. Невольно вспоминаются гармонические пропорции другой русской исторической эпопеи — «Войны и мира» Льва Толстого. В литературе, где был Лев Толстой, очень неосторожно быть Алексеем Толстым.

Если тем не менее «Петр Первый» стал одним из самых популярных сейчас в России романов, то «Якобинский заквас» Ольги Форш может стать как раз одной из тех «книг для 5000», право на существование которых с такой энергией защищал на московском съезде писателей Ж.-Р. Блок: это — роман для интеллектуальной элиты. Я добавил бы, что для читателя французского эта книга может иметь специфический интерес: герой ее, Александр Радищев, русский, но его *mentalité*<sup>1</sup> рождено идеями Руссо, Дидро, Гельвеция, Рейналя. Он был родоначальником всех последующих поколений, русских бунтарей-интеллигентов, неизменной участью которых всегда была тюрьма и Сибирь. Радищева привел туда его блестящий политический памфлет «Путешествие из Петербурга в Москву».

«Вредными французскими идеями» он заразился во время своего пребывания за границей, в Лейпциге, где он учился в университете: Лейпциг тогда был «немецким Парижем», где царствовала мода на все французское, включая философию. Автору удастся заставить читателя очень живо увидеть Лейпциг той эпохи: пирушки и дуэли студентов, их галантные приключения, почтенных бюргеров, увлекающихся алхимией и оккультизмом, шумные народные праздники. Элементы авантюрного романа даны искусным вплетением в фабулу масонских интриг, осуществляемых шарлатаном Шрепфером и масоном-иезуитом де Муши.

В дальнейшем развитии романа читатель встретит Радищева уже в Петербурге. Здесь — служба в канцелярии одного из петербургских учреждений, женитьба, как будто наладившаяся спокойная, «как у всех», жизнь — и катастрофа, вызванная опубликованием памфлета, суд, Сибирь. Не лишен пикантности факт, что этого поклонника Дидро отправила в Сибирь... поклонница и корреспондентка Дидро, императрица Екатерина II.

---

<sup>1</sup> Умонастроение (*фр.*).

Частью в ту же самую эпоху императрицы Екатерины, частью в эпоху несколько более раннюю — императрицы Елизаветы (дочери Петра I) происходит действие романа Г. Шторма «Ломоносов».

Не дальше как в прошлом году вышла французская монография об этом русском Леонардо да Винчи (Marquis de Lur-Saluces — «Lomonossoff, le prodigieux moujik»)<sup>1</sup>. Простой архангельский рыбак, ставший одним из самых выдающихся физиков своего времени, членом Академии Наук и в то же время поэтом, драматургом, художником-мозаистом — Ломоносов представляет одну из самых интересных фигур русского XVIII века. Невольно напрашивается сопоставление этой фигуры с героем романа О. Форш: интеллигент, мечтатель Радищев — побежден жизнью; крепко сколоченный архангельский мужик выходит из всех жизненных бурь победителем. Эти два полярных русских типа в новых воплощениях живы и до наших дней, но ломоносовской крови в жилах современной России уже гораздо больше, чем радищевской.

Роман Г. Шторма дает очень хороший образец русской biographie romancée<sup>2</sup>. Совсем молодой автор Г. Шторм показал себя в этой работе превосходным стилистом. Очень оригинальна композиция его романа: главы, излагающие жизнь Ломоносова, чередуются с остроумными вставными новеллами («иллюминациями», как озаглавливает их автор), имеющими целью передать атмосферу эпохи — и, надо сказать, вполне этого достигающими.

Из сведений о книгах, которые будут опубликованы в начале 1935 года, видно, что аппетит советских авторов к историческим темам отнюдь не идет на убыль. Среди новых работ этого жанра наибольшие ожидания вызывает роман Ю. Тынянова «Пушкин», построенный на богатом материале биографии этого величайшего русского поэта, трагически закончившейся дуэлью из-за любимой женщины и смертью в расцвете таланта и славы.

1934

---

<sup>1</sup> «Ломоносов, необычайный мужик» (фр.).

<sup>2</sup> Романизированной биографии (фр.).



В советской печати конца 1935 года на художественную литературу сыпались упреки за «отставание» ее от генеральной линии государственной машины. По всей вероятности, музам не вмоготу идти нога в ногу с новой модой на «стахановщину».

И действительно, урожай прошлого года с хлебных и сталелитейных полей оказался намного обильнее, чем с полей литературных. Доныне мы не видим ни одного произведения, равного по силе «Поднятой целине» Шолохова или «Петру Первому» Алексея Толстого. Тем не менее следует все же отметить две книги, выделяющиеся из рядовой советской продукции: «Женьшень» Пришвина и «Всадников» Яновского.

Пришвин — писатель уже немолодой: начало его литературной деятельности относится к дореволюционным годам, когда он был тесно связан с группой русских символистов (Блок, Ремизов и др.). Автор этот до сих пор сохранил свое самобытное литературное лицо и авторитетно высказывается о новой советской литературе.

Несмотря на все различие характеров и тем, почти что у всех советских авторов мы находим общую черту: явное предпочтение отдается ими механической цивилизации, конечно, в ее советской трактовке. Природа рассматривается ими прежде всего как объект, к которому можно приложить энергию горожанина. Руссоистские тенденции приобщения к природе, бегство от городской жизни теперь встречаются только как редкие исключения: Пришвин — одно из них.

Страстный охотник и путешественник, он чувствует себя как дома только в лесу или в полях. По его мнению, «в душистом мыле и щеточках заключается только ничтожная часть культуры». Ни один из современных советских писателей не умеет, как он, видеть и внимать деревьям, зверям, птицам, понимать их язык.

Этим своим строем мысли Пришвин напоминает Киплинга, и его «Женьшень» сродни двум «Книгам джунглей», тем более что действие разворачивается в русском дальневосточном девственном лесу, где-то близ границы с Маньчжурией. К тому же в применении к этой книге не слишком-то подходит слово «действие»: скорее это — лирическая поэма со сквозящей между строк женской тенью и любовной интригой, скорее угадываемой, нежели ясно представляемой.

Рассказ от первого лица, избранный автором для повествования, придает этому произведению характер интимности и как-то сближает его с исповеднической прозой Жида и Мориака.

Подлинная героиня романа Пришвина — на самом деле девушка-олень, проворная газель Хуа-лу. Она могла бы стать добычей автора, но его художнический инстинкт пересилил инстинкт охотника, плененного ее грацией: он не трогает Хуа-лу, и она скрывается.

Параллельно развивается эпизод в плане человеческом: в жизнь автора входит некая женщина, но, едва появившись в первых главах, она как бы истаивает, заменяясь в повествовании газелью Хуа-лу, образ которой тесно внутренне связан с женским персонажем книги. Шаг за шагом автору удастся приручить газель — дикую и пугливую; затем перед читателем развертывается во всей его страстности «роман оленей» — с кровавой схваткой самцов-соперников. В снежный буран Хуа-лу грозит гибель; но она выходит невредимой из всех опасностей: она спасена. И одновременно автор возвращается в своем повествовании к той женщине — и к любви.

Вот в нескольких словах построение «действия» в этом произведении. Но его глубина и оригинальность не столько в сюжете, сколько в той манере, какой оно подано, и особенно в восприятии природы, сильном и тонком. Автор не изучает природу: он живет с нею заодно. Если видит он родник, капля за каплей стекающий со скалы, он говорит: «Но я такой человек, так душа моя переполнена, что я и камню не могу не сочувствовать, если только вижу своими глазами, что он плачет, как человек». Мы же до сих пор наблюдаем чаще всего как раз прямо противоположное: мы проходим мимо плачущего человека, как мимо камня. На подобный разряд людей книга эта не произведет никакого впечатления: они ее просто не поймут, тогда как другие найдут ее глубоко правдивой и человеческой.

Вторая нами упомянутая книга — «Всадники» Яновского — также не вмещается никак в привычные рамки романа, и если я назвал книгу Пришвина лирической поэмой, то «Всадников» могу отнести к поэмам героическим. Автор ее — украинец: он написал эту книгу на своем языке, но издана она также и по-русски.



Украинские степи с давних пор известны воинскими предприятиями запорожских казаков. Эпический образ Тараса Бульбы, созданный Гоголем, жив и поныне; кровь этого кентавра несомненно течет и в жилах Яновского: романтический и будоражащий тон книги, как и основные драматические события в ней, — все это напоминает героя Гоголя.

У Гоголя отец и сын — во вражеских лагерях, брат против брата. У Яновского Гражданская война на Украине пятерых братьев из одной казачьей семьи делает врагами.

В этой книге есть даже и образ, прямо соответствующий гоголевскому Тарасу: это образ отца пятерых братьев, старого рыбака Мусия Половца. Только в противоположность Тарасу Половец не играет никакой действенной роли в сюжете: он служит автору только для кратких лирических отступлений, расчленяющих эпическую картину боя между братьями Половцами.

Да к тому же братья Половцы — отнюдь не единственные герои книги Яновского, в которой, может статься, самое важное место отведено другим персонажам: полковому комиссару Чабану и командиру Чубенко.

Отряд их окружен противником и попадает в лесу в засаду. Половину «всадников» и самого командира трясет тифозная лихорадка. Превозмогая бредовые видения, нечеловеческим напряжением воли командир все же взбирается на своего коня, и под его предводительством бойцы прорывают вражеское окружение. Эти моменты позволяют автору создать не менее эпическую картину, чем бой между братьями Половцами.

Содержание книги не исчерпывается боевыми эпизодами. Во вводных страницах автор тепло и с большим лиризмом рисует нам детство Чабана. Глава эта — поэма об украинских степях. И в этой части мы вдруг обнаруживаем сходство между Яновским и автором «Женьшеня» — Пришвиным. В волнующем и увлекательном изображении украинских пейзажей у Яновского проявляется то же самое пантеистическое восприятие природы, какое пронизывает как лейтмотив все произведения Пришвина, в частности и «Женьшень».

Обе книги — и Пришвина, и Яновского, — как мы видим, трактуют не злободневные темы — темы, к которым авторы призываются как правящей партией, так и «Папой советской

литературы» Горьким и какой-то частью читателей. Произведения, опирающиеся на такой богатый материалами сюжет, как Гражданская война, или на исторические темы, — доминируют в советской литературе.

1936

#### IV

Вообразите себе юбилейный банкет, обязательный пафос речей, от которого начинают болеть зубы; скука. Вдруг какой-то чудака, к конфузу распорядителей, начинает рассказывать свои совершенно неподходящие воспоминания о юбиляре: о его ловких проделках на университетском экзамене, о какой-то хорошенькой соседке, в комнату которой он проделал дырку... И как сразу все оживают, какой это отдых — вместо фальшивой фигуры «героя», «юбиляра» — увидеть живого человека!

В «юбилейной» комнате советской литературы этого года такое освежающее впечатление производит роман «Наши знакомые» молодого автора Юрия Германа. Главным персонажем своего романа Герман рискнул взять не стандартного советского героя, а как раз вот такую случайную и как будто ничем не примечательную «соседку». Она не совершает ни стратосферических, ни индустриальных, ни иных подвигов: она просто живет. Но именно в этом-то и дело, что она *живет*, что она — живая, читателю кажется, что он видел ее, он ее узнает, это — его знакомая! И цель автора (очень удачно выбравшего заглавие) достигнута: читатель с интересом начинает следить за всеми перипетиями ее судьбы.

Роман начинается, как добрый «роман кораблекрушений», с катастрофы: умирает отец героини, маленький советский чиновник, и Антонина остается одна в голодном, замерзающем, ужасном и прекрасном Петербурге тех лет — первых лет после революции. Она начинает искать работу, но что может она делать — эта девушка, еще не успевшая даже кончить школы, почти девочка?

Случай сводит ее со знаменитым актером, которым она давно восхищалась издали. Все катастрофы забыты: Антонина влюбляется в актера — и главное, она видит, что его тоже тянет к ней (несомненно, в ней есть то колдовство, которое у фильмовых героинь называется sex-



appeal<sup>1</sup>). Этот стремительный роман длится всего несколько часов, он остается платоническим, он больше похож на очаровательный сон. Актеру нужно уехать в другой город: сон кончен.

Наступает реальность: денег у Антонины больше нет. Из гордости она не хочет ни к кому обращаться за помощью, она предпочитает голодать. В одном доме с ней живет красивый и наглый матрос Скворцов — тип Дон Жуана русской революции. Трудное положение Антонины — хороший шанс для него. Он начинает осаду приглянувшейся ему девушки с обстрела ее подарками: еда, шелковые чулки, заграничные духи... В нищете, в голоде — Антонине нужен героизм, чтобы остаться непоколебимой. Но она — не героиня, в ней сколько угодно слабостей и грехов, она не выделяется над уровнем всех «наших знакомых». И она становится женою Скворцова.

Матрос, добившись своего, скоро показывает свою подлинную, очень непривлекательную физиономию. Антонина решает уйти от него — матрос не стесняется пустить в ход насилие и удержать ее под замком. Ее спасает только то, что он сам попадает под замок: его арестует ГПУ — за контрабанду и подозрительные связи с границей. Антонина — свободна.

Но свободной она остается недолго: она, даже помимо своей воли, притягивает мужчин, как огонь — мотыльков. На этот раз, впрочем, правильней говорить о летучей мыши, на которую больше похож этот *quinquagénaire*<sup>2</sup>, некий Пал Палыч, бывший лакей шикарного ресторана, вынесший из этой работы своеобразную эпикурейско-скептическую философию и кое-какие деньги. Всего себя и все, что у него есть, он кладет к ногам Антонины: он любит ее последней, безумной любовью — и сила этой любви подчиняет Антонину.

Ее девичьи мечты о том, чтобы любить самой, расточать всю себя любви, — разумеется, остаются неосуществленными и в новом ее браке. Она томится, ей все безразлично, она равнодушно становится любовницей приятеля ее мужа. Муж знает это, но он терпит все — до известного предела, когда вдруг, в бешеной ревности, он жестоко избивает Антонину. Этот взрыв разрушает их странный брак и спасает Антонину от медленной гибели в болоте компромиссов.

---

<sup>1</sup> Сексуальная привлекательность (*англ.*).

<sup>2</sup> Пятидесятилетний (*фр.*).

У советского читателя роман Германа имел несомненный успех. Не лишенная интереса деталь: около года, когда роман печатался в журнале, критика молчала о нем, и затем не она повела за собой читателей, а сама пошла за ними.

Значительно более шумную известность получил в этом году в СССР другой молодой автор — Н. Островский. Его известность шла скорее сверху вниз: после выхода его романа «Как закалялась сталь» московская власть — не в пример прочим — наградила его орденом, он получил приветствие за подписью первейших людей Кремля — до Сталина включительно.

Если вы ничего не знаете об Островском и только прочтете его книгу, вы будете порядком удивлены, почему этот автор поднят на щит. Основная линия его романа — это история некоего Корчагина, начиная с его детства. Он, конечно, исключен из школы, он — кухонный «мальчик» при вокзальном буфете; он — рабочий в депо; он — революционер; любовь к «буржуазке» и отказ от этой любви; Гражданская война, герой в тюрьме, его ждет расстрел, благодаря счастливому случаю он спасается в последнюю минуту etc. Все это рассказано в довольно живой и увлекательной форме, стилем примитивизированного Горького. В чисто литературном отношении книга, конечно, куда менее интересна, чем, например, роман Германа, — и тем не менее автор вполне заслужил свою славу, ибо он бесспорно исключительный человек.

Это — тот самый Островский, которому А. Жид посвящает несколько трогательных и взволнованных страниц в appendix'e<sup>1</sup> к своей книге «Retour de l'URSS»<sup>2</sup>. Островский мужественно сражался в Гражданской войне, был ранен, контужен. Но это было уже давно забыто в кипучей мирной работе — и вдруг жестоко напомнило о себе: паралич начал медленно сковывать тело, человек, полный молодости и энергии, становится живым мертвецом, и наконец для него замкнулось последнее окно в мир: он ослеп... Не лучшим ли исходом в этом положении был револьвер? Но удивительная воля к жизни у этого человека была такова, что он победил свою трагическую судьбу и нашел иной исход: если для него невозможна никакая другая работа — он станет писателем, он будет диктовать свои книги. И он продиктовал этот роман «Как закалялась сталь» — если не полностью, то в значительной мере автобиографичный... Успех его понятен: это прежде всего успех выдающейся личности автора.

---

<sup>1</sup> Приложении (фр.).

<sup>2</sup> «Возвращение из СССР» (фр.).



И Герман, и Островский — оба автора очень молодые. Но где же писатели старшего поколения, уже, казалось, прочно устроившиеся на советском Парнасе, — Бабель, Олеша, Пильняк, Леонов, Федин, Лидин и другие? Бабель и Олеша, едва ли не наиболее талантливые и интересные среди этой группы, уже давно и упорно молчат — несмотря на то что советская критика постоянно ставит им это на вид. Других в молчании упрекать нельзя, но... лучше бы они молчали: книги «старших», опубликованные в этом году, — это серия неудач. Одни добросовестно скучны, как длинный роман Федина «Похищение Европы»; в других, как у Леонова («Дорога на океан»), есть слишком заметный привкус какого-то Ersatz'a, какой-то внутренней фальши. Книги третьих, как Пильняка, встречены были такой беспощадной критикой, что недавно на собрании писателей в Москве этот автор обратился к товарищам с серьезным вопросом: не переменить ли ему профессию и не стать ли честным советским чиновником?

Когда талантливый писатель ставит перед собой такой вопрос — над этим стоит призадуматься.

<V>

Наилучшее представление о геологических процессах, катастрофах, эволюциях, происходящих где-нибудь на Марсе или Сатурне, мы получаем анализом спектра этих планет. Художественная литература — это тот же спектр, и чтобы судить об эволюции новой планеты, появившейся на европейском горизонте и именуемой «USSR», нужно анализировать изменение спектра ее литературы.

*<Начало 1937>*

## ПРЕДИСЛОВИЕ <к книге: Джек Лондон. Сын волка и другие рассказы. 1919>

«Юная и дикая жизнь Севера» — так называет Джек Лондон ту жизнь, которую увидит читатель в книге «Сын волка». Да, именно — юная: это самое настоящее слово, и оно целиком передает характер книги и автора.

Наша городская жизнь уже устарела. Города по-стариковски укутаны от непогоды в асфальт и железо. Города по-ста-

риковски боятся лишних движений и всю здоровую, мускульную работу заменили машинами и кнопками: нажать кнопку — и лифт поднимет в десятый этаж; нажать кнопку — и слуга принесет откуда-то готовый обед; нажать кнопку — и телефон избавит от необходимости ехать за десять, за сто верст.

Вся жизненная борьба в городах — свелась к мозговой работе, хитрости, изворотливости: сила рук и ног — уже не нужна, как она не нужна старику; физическая храбрость — уже не нужна, как она не нужна старику.

Но если в человеке еще бурлит юная кровь, если крепкая, железная сила мускулов ищет выхода, ищет борьбы — человек бежит от стариковских городских удобств, от стариковской городской безопасности — бежит куда глаза глядят: в поле, в лес, в океан, на север, на юг.

И вот эта самая непокорная и непокойная юность гонит Джека Лондона из города. В других книгах Лондона — мы почувствуем крепкий соленый воздух океана, странные ароматы тропических цветов, а в этой книге — дикий Север, синий хрустальный мороз, белая снежная тишина — «Белое безмолвие». Это — тот самый Север, который некогда находился во владении России: это — Аляска, крайний северо-западный кусок Америки, Клондайкские горы, река Юкон.

В начале XX века здесь открыли богатые золотые россыпи, обнаружили присутствие золота в речном песке — и пустынная, снежная страна ожила: все искатели приключений, все, кого еще не состарил город, — все бросились сюда.

Сорокаградусные морозы, выюги, волки, медведи, дикие индейские племена и дикий нечеловеческий голод... Тут выдержать могут только самые молодые, самые железные, самые жестокие. Тут жизнь возвращается к своим истокам, к своей юности — к первобытным временам, к первобытным нравам, к первобытной борьбе.

Борьба за любовь женщины, борьба за самку — в культурных формах — сохранилась и в городском обиходе. Но здесь — все цивилизованные оболочки спадают с человека, здесь человек становится голым, становится древним божественным зверем, и борьба за любовь — здесь в самой ее изначальной форме: женщину добывают себе ножом (рассказ «Сын волка»). Срубленное дерево задавило человека — и просто, безмолвно, как срубленное дерево, умирает человек; и так же просто — потому что это прекратит страдания товарища и даст



возможность спастись другим — человек убивает человека («Белое безмолвие»).

Все старое, все законы, вся привычная мораль — остались далеко позади, в городах: здесь свои суровые нравы и свои суровые законы. Здесь: «Человек должен совершенно забыть старые идеалы и старых богов, должен пересмотреть заново все правила жизни, которыми он руководился до сих пор». Здешний закон — это закон Волка: «Кто убивает одного волка — платит жизнью десяти своих людей».

Человек может побороть тут жестокую, неумолимую природу только при одном условии: только работая бок о бок с другими, только будучи верным товарищем. А для людей, проживших всю жизнь в условиях бешеной городской конкуренции, где всяк — за себя, — это может быть самое трудное. «Замена изысканных кушаний — грубой пищей, пуховой перины — простой подстилкой, брошенной на снег, — все это сущие пустяки. Настоящее испытание начинается в тот момент, когда приходится переделывать все свои духовные привычки и понятия — особенно по отношению к своим ближним. Обычная вежливость — должна уступить место самоотречению, снисходительности, терпимости. Только этой ценой — можно приобрести драгоценную жемчужину — истинное чувство товарищества». Один из лучших рассказов в книге касается как раз этой темы и показывает нам типичных городских эгоистов: они не сумели по-товарищески соединить свои силы для борьбы с неумолимой природой — и природа раздавила их.

Быть может, больше всего юность и свежесть книги сказывается в отношении автора к женщине. Только юности свойственно такое благоговение перед женщиной. Если где-нибудь в книге появляется женщина — эта женщина непременно прекрасна, нежна, кротка, матерински самоотверженна (Грейс Бентам в рассказе «Право священника», госпожа Эппингуэль в «Законе белого человека», Мадлен — в рассказе «Жена короля», Руфь — в «Белом безмолвии»). Пусть даже женщины и не таковы на самом деле, пусть это романтическая юношеская идеализация, пусть это — только красивые лепестки, которые свернутся от первого дыхания осени. Но лепестки — красивы, и стоит ли думать об осени, если холод и осень далеко?

Коротенькие и ясные, как зимний день, чистые и суровые, как снег, — проходят перед читателем несложные север-

ные романы. Быть может, некоторые из них слишком сентиментальны («Право священника»). Но юноше — так легко простить эту сентиментальность, юноше — это к лицу, это гармонирует с юношеским, еще ничем не затуманенным, блеском глаз, с юношеским пылом речей.

Вся книга — юная, вся книга — о юной, дикой жизни. И теперь, когда весь мир — молодеет на наших глазах, когда мир — после болезни звериной войны — принимается заново строить жизнь на основах братского, мирного сотрудничества народов, — эта книга будет особенно кстати.

1919

## «ЗАПИСКИ МЕЧТАТЕЛЕЙ»

Отчего же вы, вы — писатели, некогда своими руками прорубившие в умах просеки для революции — отчего же вы теперь не поете ей гимнов? Вы хотели революцию — революция пришла, победила, отчего же вы чем-то еще недовольны?

Отчего? Именно потому, что *революция победила*.

Передо мной — круглые, нулевые глаза сегодняшнего человека: он — из числа тех, кто достиг, нашел, счастлив, а у таких — всегда глаза круглые. Щурить глаза приходится только тем, кто глядит вдаль, а у таких — все вот оно, тут, в сегодня.

Отчего же в самом деле? Отчего Белый, написавший «Христос Воскресе», не пишет статей в «Известиях»? Отчего Блок, написавший «Двенадцать», — не печатает стихов в «Красной газете»? И даже Разумник-Иванов — отчего он дошел только до «Книги и Революции» и не идет дальше — в «Правду»? И отчего я — даже и не в «Книге и Революции»?

Сегодняшнему человеку с умом практическим — просто смешно: мы все в свое время — социалисты, мы все — или почти все — отсиживали соответствующие сроки за эту веру или высылались в соответствующие места за эту веру. И теперь — когда она победила... Написать одобряемую и штемпельную «Мистерию-Буфф» — <гарантированы> сотни тысяч! Написать книжку сказок в стиле Бедного — вернейшее средство стать богатым! И потом — почет, и потом — популярность, и потом — автомобиль... Не смешно ли, не глупо ли просто не пожать законных плодов?

И вот отчего-то мы этого не делаем. Отчего же?



Оттого, что мы — мечтатели. А мечтатели — всегда непрактичны, упрямы, верны. Или иначе: оттого, что мы — писатели и поэты. А писатель и поэт настоящий — непременно мечтатель. И *мечтатель* человечеству в тысячу раз нужнее, чем *деятель*.

Две породы — мечтателей и деятелей — всюду, не только в искусстве. Мечтатели — и в науке. Мечтатель — Галилей, мечтатель — Леонардо да Винчи, мечтатель — Фултон, мечтатель — Роберт Майер. Мечтатели — *для сегодняшних* — для деятелей — всегда смешны. Мечтатель Фурье, мечтатель — Оуэн.

1920

## УЭЛЛС

Уэллс не был бы Уэллсом, если бы он не приехал теперь в Россию. Поклонник фантастических путешествий, побывавший и на Луне, и у морлоков, и у людей каменного века, и в «Новой Утопии», — он должен был увидеть и фантастическую Россию. И он приехал.

Он приехал сюда не так, как приезжали другие иностранцы: не послом от нации к нации или от класса к классу. Единственным его официальным званием было самое почетное и самое интернациональное из званий: писатель. Как писатель он приехал в гости к писателю. Без официальных гидов ходил и смотрел все то, что можно увидеть без официального гида. И кажется, основательней, чем другие иностранцы, познакомился с теперешним русским бытом. Был он в советской столовой; был в одной из тюрем; был в Петрокоммуне; был в школе; был в Академии наук, в Доме ученых, в Доме искусств, в издательстве «Всемирная литература», в Эрмитаже, в Институте экспериментальной медицины, на заседании Петербургского Совета. От многого, естественно, у него остались тяжелые впечатления, особенно — по контрасту с Англией, где война мало сказалась и где жизнь катится еще по старой наезженной нетряской колее. Многое заинтересовало его: постановка школьного дела (в бывшем Тенишевском училище); теоретически идеальные планы снабжения граждан всем необходимым (в Петрокоммуне); работы Манухина и Павлова в Институте экспериментальной медицины.

Петербургские писатели и журналисты принимали Уэллса в Доме искусств. Наскоро организованный обед превратился в торжественное чествование английского гостя с целым рядом речей. Говорили по-русски: А. В. Амфитеатров, В. Д. Боцяневской, А. С. Грин, М. Горький, Н. Пунин, П. Сорокин, К. И. Чуковский, В. Б. Шкловский; по-английски: Ю. П. Данзас, Евг. Замятин, С. Ф. Ольденбург, В. А. Чудовский; речи говоривших по-русски — переводились Уэллсу. Русский писатель живет сейчас в стране, где — будем надеяться, не навсегда — почти нет литературы и книги; об этом трудно забыть. И оттого сквозь мажор приветствий в иных речах ясно слышалась горечь.

Уэллс отвечал всем говорившим сразу — или, вернее, отвечал одному, отвечал на очень резкий упрек по адресу всей последней политики Англии. В ответе Уэллса чувствовался голос не только Уэллса, но и очень широких кругов Англии, и о нем стоит упомянуть подробнее.

«Первое, что мне хотелось бы сказать, — говорил Уэллс, — это — что нас нельзя винить за действия наших правителей; мы за них не ответственные. Второе: я и не хочу снимать ответственность с правительства Англии: для ее политики — у меня нет оправданий. Третье: мы в Англии хотим сейчас одного — чтобы России дана была возможность закончить свой опыт в мирной обстановке, чтобы можно было увидеть результаты этого опыта. Четвертое: мы, англичане, и вы, русские, — люди с очень различным складом ума. У нас о социализме — иные представления, и мы в Англии думаем не о коммунизме, нет — мы думаем о коллективизме».

Впрочем, в публичных выступлениях — трудно узнать знакомый нам оригинальный и иронический ум Уэллса: для этого надо слышать Уэллса в частной беседе. Тут он умеет находить забавные, образные, неожиданные аргументы. Вспоминается, однажды в присутствии Уэллса спросили: должен ли социализм совершенно упразднить частную собственность — или только ограничить ее. Реплика Уэллса: «А зубные щетки у вас тоже будут общие? Нет, я не согласен...» Много других его, не менее забавных, реплик — к сожалению, едва ли можно с достаточной точностью передать по-русски.

Такой богатый, многокрасочный интеллект, как у Уэллса, — не уложить в ящички и параграфы. Уэллсовский социализм построен по его собственным чертежам. Уэллс остался верен



тому, что несколько лет назад он говорил в своей автобиографии: «Я всегда был социалистом, но социалистом не по Марксу». И, сколько можно судить, прежним остается его прогноз относительно социального движения в Англии. «Чтобы мы что-нибудь «свергли», «опрокинули», «уничтожили», чтобы мы «начали все сызнова» — никогда! Тем не менее мы все гуще и плотнее насыщаемся социализмом. Наш индивидуализм уступает место идеям общественной организации» (Уэллс, «Автобиография»).

Любопытно, что неостывающий интерес Уэллса к явлениям социального порядка последние годы все теснее переплетается с вопросом о религии. Уэллс причалил к ограниченному циркульным кругом острову социализма, но как будто в этой замкнутой, сухой окружности ему становится тесно и он ищет разогнуть окружность в гиперболу, уходящую в бесконечные пространства вселенной.

Три ступени им пройдено на этом пути: в 1916 году им написан философский трактат о Боге (к сожалению, еще не дошедший до России) и позже — два романа «The Soul of a Bishop» («Душа епископа») и «The Undying Fire» («Неугасимый огонь»). Первый роман сам автор комментирует как «ироническое отражение перемен, происшедших под напором времени в английской церкви». Но в действительности обычной уэллсовской иронии — здесь очень мало: чувствуется, что автор сам для себя еще раз решает вопрос — годится ли ему английский, достаточно лицемерный и чопорный Бог. Решение ясно: епископ в романе Уэллса порывает с церковью и служение истинному Богу находит в служении народу. В «The Undying Fire» Уэллс еще определенней подходит к вопросу о Боге: три четверти романа (если только согласиться с автором и назвать это романом) — четырехчасовой спор четырех джентльменов о Боге. Один из четырех — просто обыватель, с карманным, обывательским Богом; другой — поклонник спиритуалистических изысканий известного физика Оливера Лоджа; третий — врач, атеист и агностик; и четвертый, с которым явно отождествляет себя автор, видит в человеке неугасимый огонь некоего Бога, зовущего к вечному бунту, к вечной борьбе за разумную организацию человечества, которая прекратила бы войны, излечила бы социальное зло, болезни, создала бы человеку жизнь, достойную человека.

Путь для безболезненного пересоздания человечества Уэллс видит в правильной постановке школьного воспитания, и особенно в правильной постановке изучения истории. Идея Уэллса такова: долой истории наций; везде, во всех государствах должна изучаться *одна и та же* история человечества — с самого начала возникновения жизни на нашей планете и до наших дней; тогда нации излечатся от патриотизма, рождающего такие катастрофы, как мировая война, и в умах молодого поколения выработается широкая, космополитическая, вселенская философия.

Идея эта настолько захватила Уэллса, что, оставив на время всякую художественную работу, он с помощью нескольких английских историков и естественников написал огромный том «An Outline of History» — «Очерк истории» — истории нашей планеты и человечества. Этой книгой Уэллс начинает в Англии активную пропаганду своих педагогических идей. С целью той же самой пропаганды своих принципов перевоспитания человечества в начале 1921 г. Уэллс поедет в Америку.

В течение двух лет войны, 1916 — 1917, мысли и время Уэллса, как он сам говорит, были целиком заняты проблемой мира. В 1917 г. он напечатал брошюру «A Reasonable Man's Peace» («Разумный мир для человечества»); брошюра эта разошлась более чем в миллионе экземпляров. В 1916 году Уэллс был на фронте в Италии и Франции (книга «Italy, France and Britain at War»). Затем работал в Лондонской Лиге Союза Наций и других организациях пропаганды мира, но позже отошел от этой работы, когда, по его словам, убедился, что здесь еще держатся традиций старой дипломатии.

В художественной оправе — впечатление мировой войны даны Уэллсом в его романе «Joan and Peter». Начало романа — казавшийся непоколебимым, вечным — старый мир, эпоха Виктории, девяностые, девятисотые годы; постепенно, понемногу — еще неясные подземные гулы; и наконец — землетрясение, война и брошенное в огненное жерло молодое поколение Англии. Роман — реалистический, без всякой примеси фантастики. Роман этот был бы лучшим из реалистических вещей Уэллса, если бы не целый ряд глав, отведенных суховатой публицистической критике школьного дела в Англии. За вычетом этих глав на каждой странице



чувствуется большой и не остановившийся на прежних достижениях художник, заметно изощрение изобразительных приемов, пользование более смелыми импрессионистскими образами. «Joan and Peter» — позволяет с уверенностью сказать, что только на время Уэллс оставил палитру художника и взошел на кафедру проповедника: слишком много живого, творческого духа чувствуется в авторе, несмотря на его 55 лет.

1920

## ВОЙНА В ВОЗДУХЕ

<Предисловие к книге: Уэллс Г. Избранные сочинения.  
Том 9. Война в воздухе. 1919>

«Воздушные корабли носились всюду, бросая бомбы... А внизу — происходили экономические катастрофы, голодающее, безработное население восставало... Целые округа и города, вследствие затруднений в транспорте съестных припасов, были переполнены голодающими... Это вызывало правительственные кризисы и осадное положение, временные правительства, Советы и революционные комитеты, и все эти организации — ставили своей задачей опять-таки вооружить население...»

— «Деньги исчезли, запрятанные в погребах, ямах, стенах домов и всевозможных тайниках. Остались только обесцененные бумажки. Вместе с исчезновением денег — настал конец торговле и промышленности. Экономический мир зашатался и пал мертвым: как будто в жилах живого существа внезапно свернулась кровь... Все организованные правительства в мире — рассыпались, как фарфоровые чашки от удара палкой... Анархия, голод, чума — оказались победителями внизу, на земле... Повсюду — развалины и мертвые, непогребенные тела, а те, кто пережил все эти ужасы, — охвачены смертельной апатией... Это было всемирное разложение...»

Так великий английский прозорливец Уэллс писал пятнадцать лет тому назад. Все это — отрывки из его романа «Война в воздухе». Пятнадцать лет назад — этот роман был фантастическим; теперь он стал бытовым. Пятнадцать лет назад в пе-

чати только впервые промелькнули какие-то неясные сведения об аэропланах, будто бы изобретенных американцами, братьями Райт. Мир не верил в крылатого человека: считали это просто газетной уткой. И не видели собиравшихся над головой грозных туч мировой войны: казалось, человечество так далеко ушло от зверя. И, вероятно, улыбались по адресу тех немногих, кто предсказывал близкое крушение всей старой европейской культуры: неколебимой, прочной, вечной представлялась эта культура.

Но такие немногие прозорливцы — все же были. Теперь, когда все это невероятное стало сегодняшним, кажется просто странным: как же это случилось, что все ослепли? Кажется странным: почему не все видели то, что видно было немногим?

Перед началом мировой войны и революции мир был котлом без манометра. Кочегары все подкладывали и подкладывали уголь, топки горели все жарче, давление пара все подымалось, и конец мог быть только один: мировой котел разнесло вдребезги. Целыми десятками лет мир вооружался. Целыми десятками лет миллиарды тратились на постройку броненосцев, цеппелинов, пушек. Накоплялись горы пироксилина, пороха. Все великолепное здание старого мира было построено на фундаменте не из камня, а из пироксилина. И все же, как это теперь ни кажется странным, люди спокойно жили, работали, веселились и не заботились, что под ногами — пироксилин. Но вот случайно кем-то оброненная спичка — и загремел беспримерный в истории взрыв.

В 1812 году Москва сгорела от копеечной свечки, но, конечно, не копеечная свечка виновата в пожаре Москвы. И конечно, не Германия и не германский народ виноваты в мировом пожаре: Германия была только копеечной свечкой. Стихийную мировую войну могла вызвать только стихия, и это была стихия экономическая. Германия, страна с высококоразвитой промышленностью, производила продуктов слишком много, германскому капиталу нужны были новые рынки для сбыта продуктов. Но эти новые рынки можно только отнять у конкурирующего капитала, а так как конкурент без боя не уступит — надо эти рынки отнять силой, надо завоевать их. И стихийно, логически Германия пришла к войне, Германия стала копеечной свечкой, от кото-



рой загорелся пожар, а Вильгельм II Гогенцоллерн — той спичкой, которая нужна была, чтобы зажечь свечку. Свечка спалила весь мир.

Человечество оказалось годовалым ребенком: годовалый ребенок до тех пор будет тянуться к свечке, пока не обожжет себе палец, и только тогда поймет, что огонь жжется. Человек учится только на ошибках, человек верит только опыту. И нужен был жестокий опыт всемирной войны, чтобы человек понял, что здание старого мира никуда не годится, что стены между нациями надо разрушить; что мечи надо перековать на серпы. В течение долгих лет людям нужно было по-звериному истреблять друг друга, чтобы прийти к выводу, что спасение — во всемирном братском союзе народов. Годовалый ребенок-человек еще пытается схватить пламя, армии еще мобилизуются, люди еще стреляют друг в друга. Но все яснее становится безумие всякой войны, и все ближе день, когда солдаты поймут, как понял Берт в романе Уэллса: «Шесть-семь правительств с глупыми флагами и глупыми газетами натравляют нас друг на друга и мешают нашему объединению. Довольно уже». Народы никогда не воюют друг с другом: воюют правительства.

Вся нелепость, дикость, противоестественность войны как нельзя яснее открываются в романе Уэллса «Война в воздухе». Художественная ценность этого романа менее значительна, чем других романов того же автора. Но для нас, свидетелей мировой войны, эта пророческая книга имеет особый интерес. Книга написана так, как будто ее писал человек, уже переживший эти страшные годы. Начало войны, когда в газетах уже появились зловещие заголовки: «Американский ультиматум», «В Берлине — волнение», «Война — вопрос нескольких часов», но люди еще не верили: «Берт смотрел на объявления и не видел их; Берт думал о велосипедах, о прежнем и теперешнем домохозяине, о магазинных счетах...» Затем — нелепый взрыв национализма во всех странах, эпидемия процессий с флагами, проповеди на военные темы в церквях. Немецкий, английский, французский обыватель готов «умереть за отечество, впрочем, не сам лично, а уполномочивая сделать это того, кто запишется в ряды войск», насмешливо замечает Уэллс. Но колесо войны захватывает самого этого обывателя: воюют уже не «они», а «я» —

это живо излечивает: даже воинственный немецкий лейтенант Курт понял, что «война — страшная игра... война — глупость, жестокость, безумие...». Впрочем, это было понято только тогда, когда тяжкий маховик войны уже вертелся вовсю, крушил человеческие жизни, города, страны, когда слабые человеческие руки уже не в силах были остановить его убийственный ход.

Всем знакомо это: утро, через щелочку в ставне пробивается солнечный луч, и, отраженные сквозь маленькую щелочку, на стене бегут люди, едет лошадь, медленно плывут облака. Так и в «Войне в воздухе» Уэллса — все огромные события мировой войны проходят опрокинутые, отраженные сквозь впечатления маленького человека — английского механика Берта. Медленно, последовательно показывает Уэллс все ощущения и все перемены, которые производит война в душе человека. Берт — ни хорош, ни плох: это самый обыкновенный средний английский мещанин — и таких, как он, продуктов цивилизации начала двадцатого века, — миллионы. Берт жил своей маленькой, ограниченной жизнью; ему и в голову не приходило, что именно он, Берт, будет невольным участником грандиозных разрушений и убийств. Как и все «продукты цивилизации двадцатого века» — Берт никогда в жизни и воробья не убил. От вида крови, от вида убитых и умирающих людей — ему становится дурно. Но в том-то и ужас войны, что она будит жестокого зверя в самом мирном и как будто не способном на жестокости человеке; в том-то и ужас, что яд войны отравляет всех и всех приучает к мысли, что отвратительнейшее из человеческих преступлений — убийство, вовсе не преступление, а просто необходимая принадлежность ежедневного обихода. И вот Берт, незаметно для себя и незаметно для читателя, меняется так, что уж без особых угрызений совести своими руками убивает немцев. А затем, вернувшись домой, уже в мирной обстановке спокойно убивает одного англичанина и другого. Так из Бертов, никогда в жизни не убивших и воробья, из Бертов, пригревающих на груди заброшенного котенка, война делает хладнокровных убийц. И тысячи таких Бертов, в сущности очень милых и добрых, во время мировой войны на наших глазах топили беззащитные пассажирские пароходы, забрасывали бомба-



ми мирные города; во время революции и Гражданской войны — спокойно расстреливали, вешали, грабили, закапывали в землю живьем.

В романе «Война в воздухе», громче чем где-нибудь, Уэллс зовет людей к гуманности, зовет их вспомнить, что они не звери, а люди; в этом романе, яснее чем где-нибудь, Уэллс является читателю как один из великих гуманистов двадцатого века. Весь роман — горячая речь против войны и человекоубийства, какими бы нарядными и пышными одеждами ни прикрывались эти преступления против человеческого духа и высокого имени «человек». Одна из наиболее сильных и запоминающихся страниц романа — описание смертной казни матроса воздушной немецкой эскадры. Смертная казнь — эта жесточайшая из человеческих жестокостей — непременно приходит вместе с войной и является следствием все того же самого поворота от человека к зверю, вызываемого войной. И у нас в России еще так недавно смертная казнь вызывала протесты и возмущение. Теперь же по обе стороны фронта Гражданской войны с одинаковым равнодушием расстреливают и вешают и хладнокровно читают в газетах длинные списки казнённых. А между тем смертная казнь — неизмеримо «ужаснее всякого сражения», как замечает Уэллс устами все того же самого английского механика Берта. Солдат идет в бой, даже самый жестокий, непременно с надеждой: «авось, уцелею», «авось, только ранят». Но осужденный на казнь *знает*, что сейчас умрет, у него нет надежды. Солдат идет в бой с оружием в руках, он может защищать свою жизнь. Но осужденный на казнь — безоружен, смертная казнь — убийство лежащего, безоружного, и потому, подлинно, отвратительнее и ужаснее всякого сражения. И потому так понятно, что Берт, видевший смертную казнь, испытывал «ощущение дурноты и ужаса». Тот, кто подписал смертный приговор казненному матросу — немецкий принц Альберт, — тоже видел казнь. Но он только спокойно сказал: «Так!» — затем «несколько мгновений смотрел вниз, еще более надменный и суровый, повернулся к спуску внутрь судна — и скрылся». Таковы неизменно все посылающие людей на убой и на казнь.

На фигуре принца Альберта стоит остановиться подробнее. В этом принце Уэллс, несомненно, дал изображение всем

нам знакомого героя мировой войны Вильгельма II Гогенцоллерна. Знакомая нам «надменная, вычищенная, выбритая и нафабренная» фигура, воображающая себя сверхчеловеком и Александром Македонским. Знакомые величественные жесты и героические речи о том, что «Мир ожидает нас, немцев! Должно завершиться то, что подготовлялось пятьюдесятью веками!» Знакомая хладнокровная жестокость, проповедь войны до конца — и рядом проповедь «о вере и милости Господней к Давиду» — и рядом молитва «Бог — мое прибежище и моя крепость»... Величественно-смешная фигура, потому что этот великан был на глиняных ногах и в романе (как и теперь на нашей памяти) бесславно гибнет; отталкивающая и одновременно жалкая фигура, потому что несомненно это — ненормальный, одержимый манией величия человек. Таким он и изображен в романе Уэллса, очень метко и верно, без всяких преувеличений и с обычной для Уэллса чуть приметной, но тем вернее попадающей в цель, насмешкой.

Как уже говорилось, роман Уэллса «Война в воздухе» — в наши дни перестал быть фантастическим романом: аэропланы, цеппелины, бои воздушных кораблей с морскими, сражения воздушной эскадры с воздушной, мастерски описанные налеты цеппелинов — все это было несбыточным, фантастическим пятнадцать лет назад, когда Уэллс писал свой роман. Для нас, современников воздушной войны, интерес романа не в этом. Для нас интерес в том, что силою мысли Уэллс сумел проникнуть сквозь непроницаемую завесу будущего и увидеть это будущее; для нас интерес в общественной стороне романа. Этой стороне Уэллс отводит в романе очень много места: целые главы посвящены разбору недостатков общественного строя, анализу общественных условий, которые привели — и как это с неотразимой убедительностью показывает Уэллс, неминуемо должны были привести — к мировой войне и краху старой культуры. Больше чем в каком-нибудь другом из романов, Уэллс в «Войне в воздухе» показывает себя как глубокого мыслителя, правильно и тонко разбирающегося в сложных общественных и экономических вопросах.

Будущность человечества, если оно не сумеет найти новые пути, если оно не сумеет от закона «человек человеку —



волк» перейти к закону «человек человеку — брат», — представляется Уэллсу в самом мрачном и безнадежном свете. Особенно резко это сказывается в заключительной главе романа «Война в воздухе»: бесконечная война — война между нациями и война междоусобная — обратили в развалины весь мир, всю цивилизацию; люди вернулись в первобытное, дикое состояние; все их помыслы об одном — как и где достать себе пищу; мальчик — дитя нового поколения — с недоверием слушает рассказы деда о том, что когда-то были железные дороги, электричество, книги... Из других произведений Уэллса мы знаем, что из этого безнадежного тупика он видит выход в братском сотрудничестве народов, в уничтожении капиталистической конкуренции, в коренной перестройке современного государства.

Мрачное зрелище всеобщего одичания, развернутое перед читателем в последней главе романа, так знакомо и так близко нам. В этих людях, все свои силы тратящих на первобытную борьбу с голодом и холодом, мы узнаем себя; в этих развалинах мы узнаем Россию. И только одно может и должно дать нам силу жить дальше: камни от развалин так похожи на камни, приготовленные для какого-то нового, может быть, огромного и светлого здания.

1919

## Г. Д. УЭЛЛС

<Вступительная статья к роману Г. Уэллса  
«Машина времени», 1920>

Все наше удивительное время можно целиком заключить в одно слово: аэроплан. Все способы передвижения на земле — использованы человеком до конца: и вот человечество — отделилось от земли. Отделилось от всего старого, застоявшегося, привычного, окаменелого в течение веков — отделилось — и с замиранием сердца поднялось в воздух. Все человечество — на аэроплане над землей. С головокружительной высоты человечеству видны сразу необъятные дали, одним взглядом охватываются целые города, целые страны... С головокружительной высоты отдельные люди кажутся букашками;

здания, которые с земли, снизу, представлялись огромными, — отсюда, сверху, виднеются, как маленькие коробочки. С несущегося аэроплана — все в новом, необычном виде: как будто самые глаза стали новыми. Все быстрее и все дальше от земли несется аэроплан человечества — кто знает куда? Может быть, аэроплан пристанет в новых, неведомых странах; может быть, аэроплан опустится на ту же самую нашу старую, прокопченную землю; может быть, аэроплан, управляемый сумасшедшим авиатором, рухнет вниз, оземь — и вдребезги. Но пока — мы мчимся: скрываются из глаз страны, королевства, короли, законы, веры...

Отличительная черта английского писателя Герберта Уэллса — тот же самый фантастический полет над землей, та же самая аэропланность, которая характеризует наши дни, — или, может быть, это не дни, а века? Недаром же Уэллс так любит описывать полеты на аэропланах, сражения в воздухе, путешествие на несущейся «машине времени».

Человек слишком быстро привыкает ко всему: мы уже привыкли к аэропланам. Но те, кто помнят первые неуклюжие подъемы аэропланов в воздухе, — помнят и то впечатление настоящего чуда, которое являлось у зрителей, помнят восторженный рев и бег толпы. Аэроплан — конечно, чудо, но чудо, питающееся бензином, — чудо — с научно, математически точно рассчитанными частями.

Эту же самую особенность, свойственную чуду аэроплана, — мы находим во всех чудесах, во всех сказочных фантазиях Уэллса. Он пишет иной раз о самых как будто невероятных, нелепых вещах: о путешествии на Луну (роман «Первые люди на Луне»), о войне с обитателями планеты Марс (роман «Борьба миров»), о человеческой жизни через 800 000 лет (роман «Машина времени»), о человеке-невидимке (роман «Невидимка»), о великанах (роман «Пища богов»). Но в этих как будто «сказках» — всякие чудеса творятся не так, как в русских сказках — «по щучьему велению»: все чудеса здесь питаются бензином, все чудеса — научно обоснованы, все чудеса — построены на строго логических основаниях. Оттого фантастические романы Уэллса так увлекательны. Уэллс вводит читателя в атмосферу чуда, сказки — очень постепенно, осторожно, с одной логической ступеньки на другую. Переходы со ступеньки на ступеньку — совсем незаметны; читатель, ни-



чего не подозревая, доверчиво переступает, поднимается все выше... И вдруг — оглянется вниз, ахнет — а уж поздно: уж поверил в то, что по заглавию казалось совершенно невозможной, нелепой вещью: в путешествие на Луну, в великанов, в невидимку...

Ну вот, например, в «Невидимке»: такая с виду нелепая и сказочная вещь, как человек-невидимка. Но Уэллс строит эту сказку на основе действительно существующего, научного закона о способности световых лучей проходить через различные вещества, о способности предметов поглощать или отражать световые лучи. Кусок стекла — прозрачен, кусок стекла в воде — совершенно невидим. Но если истолочь стекло в порошок — порошок будет белого цвета, порошок будет видим очень хорошо. Стало быть — одно и то же вещество может быть, в зависимости от состояния его поверхности, и видимым, и невидимым. Правда, человек — живое вещество. Но что ж из этого? В морях живут морские звезды и некоторые морские личинки — совершенно прозрачные. Стало быть, и человек... И читателю думается: «А что ж, ведь, пожалуй, и в самом деле...»

И так у Уэллса — везде: в романе «Остров доктора Моро» — ученый хирург искусными операциями превращает обезьян в людей; в основу романа «Первые люди на Луне» — положено изобретение «кэйворита», вещества, уничтожающего силу земного притяжения; сказка о гигантских людях, животных, растениях (роман «Пища богов») — построена на научном открытии особенно действующей на организм пищи. Все сказки Уэллса — это сказки ученого с необузданной фантазией; все фантазии Уэллса — фантазии химические, математические, механические; все фантазии Уэллса — может быть, вовсе не фантазии.

Как, правда, в наше время — время самых невероятных научных чудес — сказать: то или это невозможно? Ведь можем же мы теперь с помощью рентгеновских лучей видеть сквозь непрозрачные тела: далеко ли это от человека-невидимки? Можем же мы летать по воздуху: далеко ли это от ковра-самолета и от уэллсовского «кэйворита»? Можем же мы по радиотелеграфу переговариваться через тысячи верст? Разве двадцать пять лет назад все это не казалось бы нелепостью и сказкой еще большей, чем фантазии Уэллса? И мо-

жет быть, еще через двадцать пять лет, через пятьдесят лет — мы так же спокойно будем смотреть на людей-невидимок и на машину, отправляющуюся на Луну, как спокойно смотрим теперь на витающий чуть заметной точкой в небе аэроплан...

С огромной, аэропланной высоты, на которую взлетает мысль Уэллса, — видно далеко не только назад, но и вперед. Не оттого ли в фантазиях Уэллса так много предвидения, так много положительно пророческого? Еще в 1906 году, когда был написан роман «В дни кометы», Уэллс предвидел возникновение всемирной войны и вслед за ней — грандиозный социальный переворот, положивший конец войнам на земле. В 1908 году, когда об аэропланах еще только мечтали, Уэллс уже написал роман «Война в воздухе»: нам теперь знакомые картины воздушных боев, немецких налетов на вражеские города, картины потрясающе быстрого падения старой цивилизации. Вот послушайте несколько отрывков из этого романа:

«Европейский мир не испытал медленного упадка, как древние цивилизации, которые постепенно угасали и распались; европейская цивилизация была снесена в один миг. Она совершенно распалась в промежуток пяти лет...

От великих наций и империй остались только названия: повсюду были развалины, валялись мертвые, непогребенные тела, а те, кто пережил все эти ужасы, — были охвачены смертельной апатией. В одном месте — организовывались комитеты безопасности, в другом — бродили грабители и партизанские шайки, господствовавшие на голодных территориях...

...Деньги — исчезли чрезвычайно быстро: их запрятали в погребах, ямах, стенах домов, во всевозможных тайниках. Остались одни только обесцененные бумажки. Кредитная система, эта живая крепость научной цивилизации, зашаталась и рухнула на головы тех миллионов людей, которых она связывала раньше посредством экономических отношений».

Но вот, наконец, в умах людей — совершился переворот (роман «В дни кометы»), который уже отчасти происходит теперь на наших глазах, — и, может быть, произойдет еще в большем масштабе. В одно прекрасное время, вместо того что-



бы начать бой — солдаты говорят: «Император... Да что за нелепость? Ведь мы — люди, культурные люди. Пусть-ка поищут кого-нибудь другого для таких убийств». И ружья перестали стрелять...

Так может писать или человек, переживший наши ужасные, удивительные дни, или пророк...

Уже приведенных отрывков достаточно, чтобы понять, как Уэллс относится к старой, построенной на броненосцах и пушках, европейской цивилизации. Авиатору самый страшный враг — земля: и для Уэллса нет врага, ненавистней старой, обросшей густым мхом предрассудков земли; нет врага ненавистней старой такой с виду приличной и благополучной, европейской цивилизации. Тут глаза Уэллса смотрят рентгеновскими лучами — и сквозь приличную и благополучную внешность старого общественного строя — видят его уродливый, искривленный, источенный неизлечимой болезнью скелет. Старый мир, с его военщиной, неравенством, ожесточенной борьбой классов, национальной и расовой враждой — болен неизлечимо и обречен на гибель, если не произойдет какого-то глубочайшего переворота. Таково глубокое убеждение Уэллса — и красным цветом этого убеждения окрашено почти все написанное Уэллсом.

Вот — путешествие на Луну: как будто уж чего дальше от земли и ото всего, что творится на земле. Но и там фантазия Уэллса находит все те же наши, земные, общественные болезни. То же самое разделение на классы, господствующие и подчиненные: но рабочие уже превратились здесь в каких-то горбатых пауков; на безработное время их просто усыпляют и складывают в лунных пещерах, как дрова, пока опять не понадобятся. В романе «Спящий пробуждается» — человек проспал двести лет, проснулся — и что же? Непомерно разросшиеся могущество и власть капитала; непомерно усилившаяся эксплуатация рабочих; с оружием в руках — рабочие восстают против капитала... В романе «Машина времени» — рабочие загнаны в подземные пещеры, и классовая ненависть к обитателям верхнего, праздного мира вылилась в звериные, людоедские формы. Почти во всех своих фантастических романах Уэллс берет за исходную точку старый европейский общественный строй и только подчеркивает, только сгущает краски: в уродливых, часто отталкивающих

образах жестокого зеркала уэллсовской фантазии — мы узнаем себя, наше время, нашу старую европейскую цивилизацию.

Иногда Уэллсу случается причалить свой аэроплан на землю — и от фантастики обратиться к быту. Тогда Уэллс чаще всего бродит в бедных кварталах города, среди мелких приказчиков, работниц, рабочих. Собирает голод, нужду, обиды — и переносит их на страницы своих романов («Киппс», «Тоно-Бэнгэ», «Колесо фортуны»). Заглянет Уэллс в богатый дом — непременно вытащит кого-нибудь из его беспечных обитателей на улицу, поведет в подвалы, на фабрики и покажет такое, что от беспечности не останется и следа («Жена сэра Айсэка Хармана»). И везде, всюду, всякой своей строкой Уэллс кричит: «Оглянитесь! Опомнитесь! Как мы живем? Так ли нужно?»

Читатель, вероятно, уже услышал то слово, которого мы еще не сказали: Уэллс — социалист. Не нужно этого понимать в смысле какой-нибудь партийной принадлежности Уэллса: наклеить художнику партийный ярлык так же невозможно, как выучить птицу петь по нотам, а если бы это и удалось — то выйдет не соловей, а скворец — не больше. Сам о себе Уэллс говорит: «Я всегда был социалистом, еще со времен студенчества, но социалистом не по Марксу...» «Для меня социализм — не есть политическая стратегия или борьба классов: я вижу в нем план переустройства человеческой жизни, с целью замены беспорядка — порядком...»

Во всяком случае, Уэллс — социалист, социалист убежденный. И если хоть бегло ознакомиться с его биографией — станет ясно, что иначе и быть не может: Уэллс сам прошел тяжелую трудовую жизнь — а это не забывается.

С тринадцати лет Уэллс служил мальчиком в магазине, потом — приказчиком. Все свободное от работы время — сидел над книгами, учился, учился. Бросил магазин, стал кое-как перебиваться уроками и одновременно изучал естественные науки в Лондонском университете. Кончил университет — был учителем: но умеющему летать — разве ужиться в клетке четырех школьных стен? Уэллс начал писать. Первая же его большая вещь — «Машина времени» — сделала ему имя. Теперь Уэллсу 53 года. Известность его все растет. Уэллса знают и любят уже не только в Англии. Вот и



мы здесь, в далекой России, читаем Уэллса и находим в нем свое, близкое.

Это близкое, огненное дыхание революции, опаляющее теперь Россию, — может быть, чтобы возродить ее, может быть, чтобы сжечь. Это близкое — стремительный лет гигантского аэроплана, на котором мы несемся от старой земли в неведомое. Будем надеяться, что аэроплан наш пристанет в стране, где ненависть человека к человеку, войны и казни — будут так же непонятны и отвратительны, как нам непонятно и отвратительно людоедство, где люди будут равны и свободны по-настоящему, где люди поймут, что они — братья, что они — люди...

1919

## О РОМАНЕ «МАШИНА ВРЕМЕНИ»

<Вступительная статья к книге Г. Уэллса  
«Машина времени», 1920>

Время идет. Или, вернее, в наши дни — огромных, неожиданных событий — время мчится...

Мы все так привыкли к словам и так просто говорим это: «время идет, время мчится», — привычная мысль совсем и не спотыкается на этих словах. А ведь если подумать хорошенько — вовсе не так уж это просто. Куда идет время? Да и полно: идет ли? Может быть, движется не время — а мы как-то движемся мимо времени?

Многие, пожалуй, не очень долго думая, ответят: время идет в прошлое, а прошлое — то, что прошло, чего нет, все очень ясно. Вот тут-то мы и поспорим — сначала насчет этого самого «прошлого».

Читателю, если он хоть сколько-нибудь интересовался физикой, хорошо известно: лучи света движутся в пространстве с определенной, очень большой, скоростью. Как ни велика эта скорость, все же некоторые звезды находятся от нас на таком огромном расстоянии, что лучи света от этих звезд до земли могут прийти только в течение нескольких лет. Тем временем — звезда движется. И вот сейчас, в 1919 году, до нас дошли лучи света, посланные звездой, скажем, в 1914 году. То есть: теперь, в 1919 году, мы видим звезду на том

месте, где она была в 1914 году и где ее теперь давно уже нет. А может быть — и самой звезды-то уж нет: может быть — она уже столкнулась с другой звездой и рассыпалась в пыль. И все же мы эту, уже несуществующую, звезду видим и еще будем видеть несколько лет, пока не погаснет последний луч, брошенный звездой в момент ее гибели. Другими словами, в течение нескольких лет мы будем видеть *прошлое* звезды. И если на этой звезде есть люди, а у людей — достаточно сильные подзорные трубы, то теперь, в 1919 году, обитатели звезды, взглянув на землю, увидят на ней только 1914 год, увидят начало всемирной войны, увидят Германию и Россию еще гордыми империями, словом, увидят *прошлое*. Не значит ли это, что прошлое — не проходит, не исчезает бесследно, что прошлое — продолжает где-то существовать в пространстве, и при известных условиях — можно даже и увидеть это прошлое?

Или вот еще пример. Пусть читатель вспомнит себя — ну, хоть десятилетним мальчиком. Этого десятилетнего мальчика теперь уже нет. Но ведь он не умер, не умирал — правда? — а если не умирал, не значит ли это, что он где-нибудь существует? И точно так же — не существуют ли все ваши изменения из году в год, изо дня в день? Если взять и систематически фотографировать человека со дня его рождения и затем на кинематографической ленте слить все эти образы в один — получится странное, змеевидное существо: оно начинается крошечным красным комочком — младенцем, к середине — растет все больше, к концу — сморщивается. Это змеевидное существо, быть может, и даст полное представление о человеке, *полностью* изобразит существо человека. Обыкновенно в жизни мы не видим хвоста и головы этого змеевидного существа: мы видим только какой-то кусочек его — мы видим только *сегодняшний* кусочек, или — выражаясь математически — сегодняшнее сечение человека. И точно так же мы видим сегодняшние кусочки, сечения всех вещей; действительной формы вещей — от их начала до конца — мы не видим. Каждый такой сегодняшний кусочек — человека или вещи — мы можем измерить: определить высоту, ширину, толщину. Но чтобы измерить, например, человека целиком, от начала до конца, включая и прошлое и будущее, мы должны измерить еще какую-то *длину* вот этого самого змеевид-



ного существа, о котором мы говорили выше: другими словами, кроме трех измерений — мы должны попробовать определить еще и четвертое измерение. И если мы вернемся к началу наших рассуждений, мы увидим, что это *четвертое* измерение, четвертое протяжение — человека или вещи — будет именно *время*.

Вопрос о четвертом измерении — очень сложный и интересный философско-математический вопрос, он занимал и занимает многих ученых. Знаменитый (умерший) русский математик Лобачевский первый поставил этот вопрос на серьезную чисто научную почву; из других работ в этой области известны труды немецкого физико-математика Римана, английского — Хинтона. И все же увлекательная задача четвертого измерения полностью еще не решена, это — еще дело будущего человечества.

В романе «Машина времени» — Уэллс как раз подходит к вопросу о времени, о прошлом, о четвертом измерении. Во всех трех измерениях пространства мы можем двигаться: мы можем двигаться вверх, вбок, вниз. Но двигаться вверх — летать — мы научились сравнительно недавно: только со времени изобретения летательных машин. Может быть, когда-нибудь мы научимся двигаться и в четвертом направлении пространства — во времени. Может быть, только нужно изобрести какую-то машину — такую же гениально простую, как аэроплан. А если такую машину можно изобрести — то ведь можно ею и управлять, то есть по желанию заставить эту чудесную машину двигаться во времени взад и вперед — в прошлое и в будущее.

Пока такая машина существует только в богатой фантазии Уэллса. В его романе — ученый, изобретатель «машины времени», пустил свою машину вперед, в будущее: в 800 000-й год от Рождества Христова. Через 800 000 лет — на земле многое изменилось, много произошло всяких чудес — читатель сам увидит, каких. Но зло неравенства осталось в мире и, оставшись, — привело к потрясающим последствиям: к вырождению всего человечества. Классы, жившие в постоянной роскоши и праздности, — выродились в слабосильные существа, не способные ни к защите, ни к работе, ни к мышлению. Классы, озлобленные постоянной нуждой и непосильной работой, — превратились в жестокие, звероподоб-

ные существа. Пророческий ум Уэллса предвидит в будущем все большее ожесточение классовой ненависти и борьбы и, сгущая краски, подчеркивая черное, — изображает эту борьбу в самом ее неприкрытом, жестоком, зверином образе: в 800 001-м году выродившиеся потомки угнетенных классов просто по-звериному пожирают потомков «буржуев».

Такая, как будто фантастическая, красивая сказка о «машине времени» становится очень серьезной и многих заставит призадуматься. Что-то нужно сделать, нужно торопиться что-то сделать, чтобы люди не выродились: одни — от вечной роскоши, другие — от вечной нужды. Нужно торопиться, пока люди еще не забыли, что они — люди.

1919

## НЕУТАСИМЫЙ ОГОНЬ

<Предисловие к роману Г. Уэллса  
«Неутасимый огонь», 1922>

Кто же не знает Уэллса? Кто не помнит чудесные его сказки о морлоках и элоях, о марсианах и лунных людях, о новейшей химической шапке-невидимке, о проснувшемся спящем, о войне в воздухе? Кто забыл его причудливую и научную, лукаво-логическую и насмешливую фантастику, его аэропланы, дирижабли, лаборатории, машины, огромные будущие города, полные рева, гула, жужжанья, проводов, колес, граммофонов, газет, реклам?

И вот, оказывается, мы все-таки еще не знаем Уэллса. Вы разворачиваете последние его романы — и вдруг там, на асфальтовых тротуарах, среди бензиновых фирм, красных знамен, патентованных средств и людей в котелках — вы встречаете... Бога. Социалист, математик, химик, шофер, аэропланнй пилот — вдруг заговаривает о Боге. После его научно-фантастических и реалистических романов — вдруг трактат: «God the invisible King» — «Бог — невидимый Король»; и роман «The Soul of a Bishop» — «Душа епископа» — о религиозном повороте в душе англиканского священника; и роман «Joan and Peter» — «Джоана и Питер», где герой Питер ведет диалог с Богом; и роман «The



Undying Fire» — «Неугасимый огонь», в сущности, не роман, а спор о Боге.

Этот, неожиданный как будто, поворот Уэллса к религиозным темам произошел недавно, в наши последние дни-годы, с началом мировой войны, с началом европейских революций, и это объясняет все. Случилось только то, что вся жизнь сорвалась с якоря реальности и стала фантастической; случилось только то, что осуществились фантастичнейшие из прозрений Уэллса, фантастика свалилась сверху на землю. И, естественно, неутомонному авиатору надо неизбежно лететь куда-то еще выше, еще дальше, на самое верхнее небо. Нелепая как будто война, неоправданная как будто гибель миллионов людей перед многими поставила мучительный вопрос: зачем? За что? Не есть ли вся жизнь просто бессмысленный хаос? И от этого вопроса, конечно, не мог уйти и Уэллс.

Разрешает его он, как и надо было ожидать, отрицательно: нет, жизнь не бессмысленна, нет, в жизни все же есть смысл, и цель, и мудрость. И, оказывается, еще очень давно, в 1902 году, в своих «Прозрениях» он писал: «Можно признавать или, что вселенная едина и сохраняет известный порядок в силу какого-то особого, присущего ей качества, или же можно считать ее случайным агрегатом, не связанным никаким внутренним единством. Вся наука и большинство современных религиозных систем исходят из первой предпосылки, а признавать эту предпосылку для всякого, кто не настолько труслив, чтобы прятаться за софизмы, признавать эту предпосылку — и значит верить в Бога. Вера в Бога означает оправдание всего бытия...»

Так на фундаменте разумности, целесообразности всего бытия Уэллс строит храм своему Богу — и рядом на том же фундаменте воздвигает свои научные лаборатории, свои социалистические фаланстеры. И вот такой, как будто неожиданный, такой, как будто непонятный, поворот Уэллса к религиозным темам — становится понятным.

Первый из упомянутых романов Уэллса о Боге — это «The Soul of a Bishop» — «Душа епископа». В написанном для издательства «Всемирная литература» предисловии к переводу своих сочинений Уэллс называет этот роман «ироническим отражением перемен, происшедших в англиканской церкви под напором времени». Но именно иронии-то здесь

меньше, чем где-нибудь у Уэллса, и чувствуется, что автор еще раз для себя решает вопрос: годится ли ему английский достаточно чопорный и лицемерный Бог? Наполовину реальное, наполовину фантастическое содержание романа очень ясно отвечает на этот вопрос. Перед читателем — достопочтенный английский епископ, богатый, счастливый в семейной жизни, делающий великолепную карьеру. Как будто все хорошо, как будто нечего желать. Но у епископа заводится что-то в душе — маленькое, незаметное, как соринка в глазу. И соринка не дает покоя ни днем, ни ночью, соринка вырастает в мучительный вопрос: да есть ли тот Бог, которому служит епископ? И есть ли этот Бог тот самый Христос, какой заповедал все отдать неимущим? Епископ пробует лечиться у одного, другого психиатра и наконец попадает к молодому врачу, одному из излюбленных Уэллсом дерзких научных революционеров. Этот начинает лечить епископа совершенно по-иному, чем все: он не тушит, а наоборот раздувает беспокойное пламя в душе епископа; он снабжает епископа чудесным эликсиром, который подымает его дух до состояния какого-то экстаза, уводит его из нашего трехмерного мира в мир высших измерений, и епископ своими глазами видит Бога и беседует с Ним один раз, другой и третий. Этот Бог совсем не тот, какому до сих пор служил епископ, и епископ уходит от старого Бога, уходит от богатства, уходит от семьи. Епископ становится в ряды религиозных и социальных еретиков, в ряды тех людей, для которых все правительства в мире знают одно лекарство — тюрьму.

Теологические мотивы второго романа «Джоана и Питер» и третьего «Неугасимый огонь» — близко связаны между собой: в обоих человек выступает обвинителем Бога, создавшего зло и допускающего в мире существование зла, и в обоих обвинители (Питер — в одном романе, и мистер Хасс — в другом) приходят к выводу, что во всех несчастьях — виноват сам человек, и уничтожить зло — это дело единого миллионного человечества.

Весь израненный, изуродованный после боя с немецким авиатором, Питер в бреду бросает Богу упрек:

— Отчего Ты не проявляешь Себя? В мире так много зла... Эта ужасная трата жизней на войне... Как Ты можешь переносить всю эту жестокость и грязь?



— А что? Это вам, людям, не нравится?

— Нет.

— Тогда измените все это.

И дальше современный Бог излагает новую, современную главу теологии: «Я вовсе не самодержавный злой тиран, как некоторые из вас думают; если бы это было так, Я бы уже давно тебя первого пристукнул громом. Нет, Я управляю на демократических началах и предоставляю вам самим работать за себя. Я вам не мешаю. Отчего вы, например, не уничтожаете своих королей? Вы можете». Люди могут, но они недостаточно хотят.

И Питеру становится все более ясным, что «Великий Древний Экспериментатор» прав и мудр; зло так же целесообразно в космическом организме, как боль в организме человека: это — предупреждение, что надо торопиться лечить болезнь.

Бог — мудр, и стоит ли спорить о том, что Он такое? Пусть для одних он такая же реальная личность, как сам Питер, пусть для других он еще более абстрактная идея, чем  $\sqrt{-1}$ . Важно одно, что во всех религиях одна и та же великая мысль: научить людей всеобщему братству. Не смешно ли биться насмерть из-за вопроса о том, как именно произносить слово «братство»?

Если прочитать еще и последний предлагаемый читателю в настоящей книге роман «Неугасимый огонь» — будет совершенно достаточное число слагаемых, чтобы получить полную формулу того, что Уэллс называет Богом. Станет ясно: конечно же, его Бог — это лондонский Бог, и конечно, лучшие фимиамы для его Бога — это запах химических реакций и бензина из аэропланного мотора. Потому что всемогущество этого Бога — во всемогуществе человека, человеческого разума, человеческой науки. Потому что это не восточный Бог, в руках которого человек — только послушное орудие: это Бог западный, требующий от человека прежде всего активности, работы. Этот Бог знаком с английской конституцией: Он не управляет, а только царствует. И хоругви этого современного Бога, конечно, не золотые и не серебряные, а красные: это Бог — социалист.

Любопытно отметить, что композиция «Неугасимого огня» чрезвычайно близка к диалогу «Иов сын Иова», напечатанному лет 10 назад иезуитом Этьеном Жираном в одном

итальянском католическом журнале. Так же, как и у Уэллса, — у Этьена Жирана показан некий современный Иов (у Жирана он живет «в одном из самых цветущих промышленных городов Голландии»). Так же, как у Уэллса, у Этьена Жирана — к новому Иову, раздавленному несчастьями, являются его друзья — и заходит спор о Боге. Так же, как и у Уэллса, у Этьена Жирана обвинителем Бога является этот новый Иов. Ту же самую, что и у Уэллса, веру в божественное, безграничное могущество единого, коллективного человека — мы находим и у Этьена Жирана, но только здесь она горит не в новом Иове, как у Уэллса, а в другом действующем лице — Тзофаре, одном из собеседников Иова.

«Не Богу надлежит победить зло и водворить справедливость, но людям. Не Бог устанавливает человеческие отношения, не Он председательствует в человеческих судах и управляет государствами, но люди. Не Бог создал разделение на социальные классы, не Он наделил благоденствием домашние очаги одних и нищетою других, но человеческий эгоизм. Не Богу надлежит осушить источники страдания, но нам.

...И такое время придет. Человечество сумеет уничтожить горе и физические страдания. Оно извлечет из недр плодородной почвы «реки из молока и меда», о которых в своих благочестивых мечтах говорили пророки, реки, от которых утолят жажду и напитаются будущие поколения.

И это не мечта: это завтра будет действительно, если только люди сумеют этого пожелать. И пусть они готовятся в битву, смело готовятся в бой с враждебными силами, без страха, храбро и могущественно. Редуты берутся приступом. Бог поддерживает всех *мужественных* и хочет, чтобы мы победили по своей воле...»

Эти идеи Тзофара у Э. Жирана очень близки к тем, которые Уэллс в «Неугасимом огне» проповедует голосом м-ра Хасса. Бог Тзофара, и Бог м-ра Хасса, и Бог Питера из романа «Джоана и Питер» — это один и тот же Бог: он «царствует, но не управляет» миром, он не работает за людей, но толкает их на неустанную работу и борьбу, он «поддерживает всех *мужественных*».

1922



# НЕВИДИМКА

<Предисловие к роману Г. Уэллса  
«Невидимка», 1922>

Роман Уэллса «Невидимка» — едва ли не самый фантастический, едва ли не самый сказочный из романов Уэллса. Речь идет о совершенно как будто невероятном, нелепом: о человеке-невидимке. И тем не менее в этого нелепого невидимку читатель верит еще скорее и прочнее, чем в марсиан, в путешествие на Луну, в жизнь через 800 000 лет — из других фантазий Уэллса. Искусней и лукавей чем где-нибудь — Уэллс опутывает и покоряет читателя именно в этой невероятной истории «Невидимки».

Во всех своих фантастических романах Уэллс пользуется одними и теми же приемами, чтобы заставить читателя поверить в сказочное. С одной стороны, Уэллс с убедительным мастерством и лукавством сплетает фантастику с самой обыденной реальностью; с другой стороны — в основу всех своих чудес Уэллс непременно кладет какое-нибудь неоспоримое естественно-научное положение и только развивает это положение до логического конца — развивает с дерзостью, на которую редко осмеливается дипломированный ученый. У таких ученых есть обычно один грех: за деревьями формул и цифр — они не видят леса, они тяжелы на подъем, они редко бывают в состоянии взглянуть на мир из какого-то далека так, чтобы увидеть не только сегодняшние задачи науки, но увидеть и далекое — фантастическое — ее будущее. Что касается Уэллса, то у него, кроме богатого запаса естественно-научных знаний (Уэллс окончил естественный факультет Лондонского университета), есть еще и не менее богатая фантазия. Это редкостное, счастливое сочетание делает Уэллса писателем особенно оригинальным и ценным.

Описанные выше приемы — соединение фантастики с реальностью и обоснование фантастики на некотором общепризнанном научном положении — читатель найдет и в романе «Невидимка». Всю историю «Невидимки» Уэллс строит на выводах из очень простого закона физики об отражении и рассеянии световых лучей; этот физический закон в одной из глав

романа изложен с такой исчерпывающей ясностью, что нет надобности касаться его здесь.

В описаниях приключений Невидимки много остроумия и добродушного юмора: перепуганные обыватели захолустного английского местечка; чинное английское воскресенье и «концерт для усиления средств на церковные лампы», нарушенные появлением Невидимки; почтенный блюститель порядка — полицейский, пытающийся арестовать невидимое существо... Но, надо сознаться, местами забавные происшествия с Невидимкой — как-то уж очень балаганны: уж слишком щедро Невидимка раздает пинки и зуботычины. Тут несомненно Уэллс просто приспособляется к вкусам невзыскательной английской публики. Всякий побывавший в Англии знает, что такого вот балаганного характера фарсы пользуются наибольшим успехом в английских театрах; в этом отношении вкусы русского читателя и русской публики куда выше английских.

Впрочем, занимательность и художественная ценность «Невидимки» настолько велики, что вполне окупают отмеченный недостаток. А если повнимательней приглядеться к этой несколько грубоватой ткани романа, то под нею мы увидим неясные, прикрытые формы очень большой и серьезной идеи. Особенно очевидным это становится к концу романа.

Трагикомическая история Невидимки — это, в сущности, история всякого гениального одиночки. История утописта, заскочившего на много лет вперед своего поколения. Сегодняшнее всегда враждебно завтрашнему и упрямо защищает свое право на жизнь. И если это завтрашнее, утопическое, не имеет прочных корней в массах, если завтрашнее слишком резко расходится с интересами сегодняшнего, то оно неминуемо гибнет. Быть может, эта гибель не проходит бесследно, быть может, она дает эхо в каком-то отдаленном будущем, — но все же слишком завтрашнее не выдерживает столкновения с жизнью.

Такова была и судьба гениального изобретателя — Невидимки. Озлобленный, затравленный в своей упрямой борьбе с сегодняшним — он дошел до крайнего средства: до террора. «Мы должны заняться убийствами», — говорит Невидимка. «Невидимка должен объявить царство



террора, он должен захватить какой-нибудь город, навес-ти на него страх и подчинить себе... И кто осмелится про-тестовать — будет убит». Но «разве можно мечтать о борь-бе против всего человечества? Разве можно уединяться подобно волку?» — возражает Невидимке доктор Кэмп, один из героев романа.

Сочувствие Уэллса во многом на стороне гениального уто-писта Невидимки, но террора Уэллс ему не прощает: Невидимка гибнет, раздавленный тяжестью пролитой им челове-ческой крови.

<1922>

## ЗАМЕТКИ ИЗ ЖУРНАЛА «СОВРЕМЕННЫЙ ЗАПАД»

<От редакции. Послесловие (№ 1, 1922)>

Цель «Современного Запада» — дать русскому читателю по возможности полную и строго объективную картину умствен-ной и художественной жизни современной Европы.

Поставленная в таком масштабе задача не может быть, конечно, исчерпана в одной, двух книгах журнала и потребу-ет для своего выполнения значительного времени и большой редакционной работы.

Считаясь с наличностью имевшегося под рукой материа-ла, редакция посвятила предлагаемую читателям первую книгу журнала главным образом выяснению тех философских и ли-тературных течений, которые получили за последние годы широкое распространение среди некоторой части европейс-кой — по преимуществу германской — интеллигенции, пере-живающей в настоящее время тяжелый послевоенный кри-зис, с весьма характерным для таких периодов истории тяго-тением к идеям пессимизма и релятивизма и склонностью к мистическим проблемам.

Нет сомнения, что наряду с этой Европой в той же Герма-нии, не говоря уже о других европейских странах, имеются более активные и жизнерадостные философские и литератур-ные образования, характеристике которых будут посвящены ближайшие номера нашего журнала.

# Жорж Дюамель. Кирасир Кювелье

Рассказ в переводе А. Кутеля

Жорж Дюамель (Georges Duhamel) вместе с Жюлем Роме-ном и Шарлем Вильдраком стоит во главе одной из наиболее влиятельных групп современных французских поэтов — так называемых — «унанимистов». Философия их, приемлющая весь мир, со всем темным и светлым, малым и великим — стоит в некотором родстве с философией Уолта Уитмена. Особенно выделился Дюамель после опубликования четырех его книг из эпохи последней мировой войны: «Жизнь жертв», «Принадлежащие миру», «Цивилизация» и «Разговоры в сутолоке». Сам участник и очевидец войны, Дюамель дает в этих книгах материал, документирующий войну не меньше, чем известные романы Барбюса, но художественные средства Дюамеля богаче и тоньше.

Печатающийся ниже рассказ взят из книги Дюамеля «Civilisation».

1922

## Казимир Эдшмид. Герцогиня

Кусок руды — одно целое, и только потом — в плавильной печи — отделяется чистый металл от шлака. Только теперь, когда несколько затих шум, поднятый вокруг немецкого экспрессионизма, когда дошли к нам книги экспрессионистов, стало видно, как много шлаку было в этой руде. Тем не менее, есть там и полновесный металл, и такой кованный, металлический талант — у Казимира Эдшмида. Это — один из основных теоретиков экспрессионизма и едва ли не самый талантливый среди них беллетрист. Им написаны две книги essays: «Die doppelköpfige Nymphe» — «Двуглавая нимфа» и «Über Expressionismus in Literatur und neuer Dichtung» — «Экспрессионизм в литературе и новой поэзии», четыре небольших томика новелл и роман. Новелла «Герцогиня» взята из книги Эдшмида «Тимур» (три новеллы). Центральное действующее лицо этой новеллы Виллон (François Villon), один из замечательнейших старофранцуз-



ских поэтов, «Гейне XV столетия», как назвал его один из французских писателей. Наиболее известны два его стихотворных сборника (на старофранцузском языке): «Le petit testament» — «Малое завещание» и «Le grand testament» — «Большое завещание».

Фабула новеллы составлена частью из действительных событий жизни Виллона: убийство, воровство, бродяжничество, тюрьма, близость виселицы и одновременно самые высокие порывы, — все это из биографии Виллона, дошедшей до нас, впрочем, в довольно отрывочном и неполном виде.

<1923>

## **Густав Мейринк. Игра цикад**

Новелла в переводе Э. Ш.

Мировая война и социальные перевороты последних лет разрушили устоявшийся прочный быт, внесли в жизнь элемент неожиданности, фантастики. Совершенно естественно, что и современная литература от простого, реалистического изображения быта перешла к иным формам, где реальность сочетается с фантастикой, с философским синтезом, иногда даже с мистикой. За последние годы западные беллетристы и драматурги дали целый ряд таких произведений (пьеса Верфеля «Человек из зеркала», роман Фаррера «Приговоренные к смерти», серия романов Мак-Орлана, «Атлантида» Бенуа, роман Берже «Боги трепещут», пьеса «Назад к Мафусаилу» Шо и др.).

К этой полосе примыкает и Мейринк, автор романов «Голем» и «Зеленый лик», а также ряда новелл.

В формальном отношении критика относит Мейринка к новейшей немецкой литературной школе «экспрессионистов»; характеристику всех особенностей этой школы читатель найдет ниже в статьях Н. Радлова «Современное искусство Франции и Германии» и А. Гвоздева «Экспрессионизм в немецкой драме».

1922

## Бернард Шоу. Начинается

Печатаемая ниже пьеса Бернарда Шоу представляет, в сущности, только одну часть его большой драматической пенталогии: «Назад к Мафусаилу». Книге этой предпослано обширное предисловие автора, где он подвергает анализу учение дарвинистов и ламаркистов, теорию эволюции и естественного отбора — и приходит к выводу, что будущее человечества в «Intentional selection» — в сознательном отборе и эволюции. Только таким путем, утверждает Шоу, человек может, наконец, победить смерть и увеличить длительность своей жизни до мафусаиловых лет. А это, в свою очередь, будет иметь огромные социальные последствия: только при таком долголетии человек станет подлинно взрослым и мудрым, — теперь люди кончают жизнь 70-летними детьми. Драматическое воплощение этого тезиса и составляет содержание пенталогии.

В первой из пьес пенталогии действие происходит в раю, в 4004 г. до Р. Х. Действующие лица — Адам, Ева, Каин, Змий. В этой одноактной пьесе («In the Beginning» — «В начале») — люди впервые узнают смерть, из бессмертных становятся смертными.

Во второй пьесе, тоже одноактной («The Gospel of the Brothers Barnabas» — «Евангелие от братьев Барнабас»), — действие происходит в наши дни. В пьесе — два основных задания: дать карикатуру на современных общественных деятелей Англии (м-р Бэрдж и м-р Льюбэн) и одновременно изложить теорию продления человеческой жизни (братья Барнабас).

Третья часть (2170 г. по Р. Х. «Начинается») отчасти связана со второй действующими лицами. Викарий Гэслам из второй пьесы переходит в третью под именем Архиепископа. Горничная — становится миссис Лютстринг, и наконец, в м-ре Бэрдж-Льюбэн слиты в одно два соответствующих характера второй пьесы.

Четвертая, трехактная, пьеса — в 3000 г. после Р. Х. («Tragedy of an elderly gentleman» — «Трагедия стареющего джентльмена») показывает смешанный период эволюции человека, когда одновременно живут и новые мафусаилы, люди прежней — недолговечной природы.



В последней, пятой, одноактной пьесе (31920 г. после Р. Х. «As far as Thought Can Reach» — «Так далеко, как только может залететь мысль») — уже нет недолговечных людей. Но и здесь есть драматическая коллизия: она дана противопоставлением «молодежи» и «древних». «Молодежь» — это люди в возрасте до 4-х лет (в этом периоде люди уже не рождаются, а вылупляются из яиц в возрасте 16—17 лет, так что четырехлетний возраст соответствует приблизительно 20—21 году). «Молодежь» свой срок проводит в «играх» — любви и занятиях искусством. После 4-х лет «игры» людям становятся уже скучны, и они посвящают себя мудрости, мысли, развитию в себе новых сил — с точки зрения современной — сверхъестественных.

Во всей пьесе «Назад к Мафусаилу» — много длинных — публицистических и философских — монологов, иногда — целые социальные памфлеты. И это делает пьесу скорее пьесой для чтения, чем для театра. Тем не менее в Америке пьеса ставилась (исполнение ее занимает три вечера) и имела большой успех.

<1923>

## **Англия и Америка <о романе Д. Джойса «Улисс»>**

Одной из наиболее выдающихся книг в английской художественной прозе за последний год является «Улисс» Джеймса Джойса (James Joyce).

Джеймс Джойс — ирландец. Перед началом мировой войны вышел том его рассказов — «Дублинцы», немного позже — роман «Портрет художника» и драма «Изгнанники». В течение последних пяти лет о нем ничего не было слышно, он нигде не печатался. И только в этом году вышла — напечатанная во Франции, по подписке (3 фунта стерлингов за экз.) — эта его книга «Улисс», около 700 стр. большого формата мелкой печати.

Это — не роман и не повесть в обычном смысле этого слова, а что-то вроде живой, острой, художественной летописи подлинной жизни Ирландии: все действующие лица — действительно живущие сейчас в Дублине деятели политики и литературы, художники и завсегдатаи дублинских трактиров:

автор почти не старался прикрыть их вымышленными именами. Книга — жестокая, звонкая; это пощечина и Британии, и Ирландии. Об «Улиссе» много писали, ругали и хвалили автора, как давно никого не ругали и не хвалили. Между прочим, в английской чопорной литературе до сих пор ни один автор не подходил так грубо, реалистически к вопросам сексуального порядка, что дало повод многим критикам усмотреть в книге «порнографию». Рядом с этим отмечалось, что у автора — поразительное знание и необычайно тонкое понимание Шекспира, критике которого он уделяет много места в своей многосторонней книге. Издана была эта книга во Франции потому, что ни в Англии, ни тем более в Ирландии ни один книгоиздатель не взялся бы ее напечатать, чтобы не навлечь на себя судебного преследования. О впечатлении, произведенном книгой Джойса на публику, можно судить по тому, что вскоре после ее выхода в газетах время от времени появлялись объявления о готовности уплатить за «Улисса» 8—10—12 фунтов.

Роман, произведший сильное впечатление на континенте, вызывает довольно холодное отношение со стороны английской критики. Она считает его «антиевропейским» за крайний индивидуализм, переходящий в анархизм, за полное отрицание социальной морали. Отмечается нечто общее по духу с «Братьями Карамазовыми». Типичной чертой «ирландского ума» признается своеобразное сплетение в романе трагического и комического начал.

<1923>



# ПРИЛОЖЕНИЯ









## СТИХОТВОРЕНИЯ

*Л. Н. Усовой*

СПб. Фонтанка. 1908 г.

### ЖЕЛАНИЕ

Я ничего не хочу,  
Дай мне лишь снов и любви.  
Жизнью своею плачу —  
Заплачу, лишь меня позови.

Веки замкнувши, шепни:  
«Милый, скорее. Я жду.  
Милый, скорей. Мы одни». —  
Я поникну, качнусь, упаду.  
Я упаду на костер,  
В пламя объятий твоих.  
Я так хочу, чтобы стер —  
Как узор, мне всю жизнь этот миг.

*Евг. Замятин*

\* \* \*

*Л. Н. Усовой*

16 сент. 1909 г.

О, ты, из породы медичек,  
Хотя маленькая, но тем не менее милая Мила,  
Вынув сии цветы из петличек,  
В дар тебе с опущенной головой приносим уныло.

Уныло, потому что не знаем,  
Как посмотришь ты на наше поведение в этом доме,  
Снятом, как известно в наем  
Холерой — при таком строгом, как ты, мажордоме.

А что до нашего поведения,  
То по всем вероятиям, оно будет довольно воинственное.  
Недаром же тратил деньги я  
Вот на эти свертки, весьма таинственные.

Но все тайное будет явным —  
Как сказано где-то, кажется, в Святом Писании.  
Бутылки — силу дал дьявол им —  
Приведут нас в хорошее настроение, вращение и качание.

*Евг. Замятин*

\* \* \*

## ИЗ АЛЬБОМА РОЗЫ ВАСИЛЬЕВНЫ РУРЫ

Без шипов не бывает роза,  
Васильевна — не Васильевна — все равно.  
После поэзии — непременно проза, —  
Так уж нам видно всем суждено.

Я тут купил намедни фунт чаю.  
«Китайский, говорит, — пью сама».  
Прихожу домой — а жена встречает:  
«Тридцать тысяч!\* Да ты спятил с ума!»

И лежит китайский в шкафу,  
А я по-прежнему пью травку сухую.  
Подойду, протяну руку... фу!  
Тридцать тысяч! А ну его к Богу!

Но, Роза Васильевна, не Вы:  
Это — Антанта, все Врангель и Антанта  
Виноваты, что на берегах Невы  
Рай пурпурный обращен в ад Данта.

18. 1. 1921 *Евг. Замятин*

\*Разумеется, преискурант этот — фикция: тридцать тысяч — злая клевета на Розу Васильевну, а жена — клевета — на автора.

*Евг. Замятин*



## БЫЛИНЫ

Встреча Вольги с Микулой. «Соха».

Волх — оборотень; «сокол», «тур», «волк», «горностай». Танец: «лет сокола», «бег горностая», гнев «Тура»... Борьба с индийским царем: Волх, обратившись в горностая — бежал по «подвалам-теремам» — портил вражье оружие; дружина спит... Разбудил, подошли к стене, воротам; «дружина закручинилась». Волх обернул всех «мурашами» (змеями — лучше)...

Три дороги: «богату быть», «женату быть» и «убиту быть»...

Илья и Соловей: Соловей с дуба — «засвистал по-соловьиному», «зашипел по-змеиному», «зрявкал по-звериному»... Выстрел Ильи — Соловей падает с дуба... Соловьяха — пытается выкупить золотом... Илья — у Владимира: пир, бояре. Вышли на двор, там Соловей опять засвистал. — Бояре и князя «на карачках поползли» от страха, князь Владимир с женой еле жив стоит...

Илья бросает подаренную Владимиром шубу; на него доносят; его сажают «в погреба глубокие». Княгиня через подземный ход кормит его. Он освобожден, когда Киев обложен Калиной-царем...

Смерть Ильи. Находит келью, делает себе сам эпитафию. Находит крест, под ним погреб с «несметно злато-серебра». Выстроил в Киеве церковь, — и сам окаменел — «и пононе его мощи нетленные»...

Добрыня-юноша. Охотится на «гусей-лебедей». Его мать предупреждает, чтоб не ездил «в горы Сорочинские», не топтал «лютых малых змеенышей», не купался бы «в быстрой Пугай-реке». Добрыня плеткой прибил змеенышей. Встреча с «красными девицами, моющими белье в Пугай-реке». Они предупреждают его. Он сбрасывает оружие и одежду, все-таки хочет купаться. «Не шум шумит, не дождь дождит — а великий гром едет». Змей Горыныч выползает — встает на дыбы. Добрыня спасается от него в реке, но Змей — ждет его. Выскочил Добрыня на берег, ударил Змея «колпаком», вскочил «на белые груди»... Мир с побежденным Змеем... Змей уползает.

Добрыня побежден в бою «поляницей» Настасьей Микуличной, но она щадит его, потому что полюбила. Они — муж и жена. (?)

Добрыня и Алеша уезжают в поход; жена, Настасья, остается дома. Алеша Попович, его «названный брат», приезжает — привозит весть, что убит в бою Добрыня... Добрыню оплакивают мать и Настасья. Но она его завет исполнила и ждала 6 лет (вместо 3-х). Прошло еще 6 лет; князь Владимир ходит — сватает Настасью за Алешу. Настасья пошла за него; и уже — свадебный пир идет (день третий). Сегодня — в церковь пойдут... А Добрыня в это время — у Царь-града; конь — предупреждает его человеческим голосом об измене жены. Добрыня мчится домой. Переодевается скоморохом, входит с гусями на пир, без доклада. Князь Владимир — разгневан, посылает его «на запечки». Он играет там на гусях — все призамолкли. Он пляшет — танцем изображает свою встречу и свадьбу с Настасьей. Та встревожена, плачет. Князь предлагает ему самому выбрать место — и он выбирает — возле Настасьи, невесты. Он наливает чашу, опускает туда свой перстень, подносит Настасье, чтоб выпила «до дна». Та выпила, увидела перстень на дне — признала. Выскочила из-за стола, упала в ноги Добрыне. Никто не понимает — она тогда показывает перстень... Князю — стыдно... Алеша просит простить его. Добрыня «ухватил Алешку за желты кудри» и поучил его «шаловой подорожиной»... «Счастливым конц».

Дюк Степанович — из Карелы.

Соловей Будимирович приезжает к Владимиру, подносит дары, получает от него разрешение построить терем. В терем приходит Запада — предлагает себя в жены; Соловей отвергает: «Сама себя девушка просватывает». А затем идет к князю Владимиру и сам сватает у него Запаву. Венчание...

Чурила — «Дон Жуан», красавец. В Киеве — на него все заглядываются: «девушки — заборы трещат, молодушки — оконницы звенят; где стары глядят — манаты на себе дерут». А выпала с вечера пороша... Чурила — у «Катерины Прекрасной», жены старого Бермяты. По следу Чурилы в снегу идут с фонарями... Ведет ее «сенная девка». Бермята — в гневе; вошел в горницу к жене, взял саблю со стенки. Чурилы не видно... Разговор с женой; она: «Хочу я тебя срядить лучше старого...» Увидел он за печкой «две свечки горят: то ясны очи глядят, то Чуриловы». Бермята: «До тебя мне, Чурила, дела нет; мы с тобой, Чурила, побратуемся...» А жену хочет женить на «вострой сабельке...».



Ставр Годинович. У него жена-красавица Василиса Микулична. На пиру у князя Владимира Ставр стал хвастаться своей женой: «Самого тебя, Владимира, с ума сведет...» За эти речи — князь приказал посадить Ставра «в погреба холодные». Василиса узнала; зовет служанок, ей рубят косы, она переодевается богатырем — послом земли Глёнской, идет к Владимиру. Сватается за его дочь. Условия князя: «побороться об одной ручке». Василиса побеждает всех. Тогда князь вызывает Ставра: Василиса поборола и его, но вместо того, чтоб убить — взяла и «поцеловала в уста сахарные» — и Ставр узнал жену...

Потык. По просьбе князя Владимира отправился на охоту — стрелять лебедей. И увидел Лебедь — «через перо вся золотая головушка увивана красным золотом» etc. Натянул лук, но Лебедь заговорила: «Не стреляй меня, я пригожусь тебе», — вышла на берег красной девицей. Потык влюбился — целует ее. Она согласна стать его женой, но при условии: кто первый умрет — второму живьем в гроб идти. В Киеве — обручение, свадьба и присяга: кто из них умрет etc. Пир. Свадебный; ведут молодых в гридню спальную... Через 1½ года Авдотья Лиховидьевна захворала и умерла. Привезли тело на санях к собору, выкопали могилу, спустили туда умершую — причет, пение. Спустили туда же и Потыка (с конем, сбруей ратной) со свечой. В полночь собрались Змей и сам Большой Змей — палит огнем. Потык зарубил его, змеиной головой стал мазать тело Авдотьи — и она ожила. Потык дернул за проведенную к нему в могилу веревку. Зазвонил колокол, монах-трапезник услышал, подбежал к могиле, видит: веревка над могилой держится... Собрался народ, дивится. Разрыли могилу, вытащили Потыка и Авдотью. Окропили их святой водой... А когда Потык состарился и умер — его жену похоронили живой вместе с ним...

Потык и сорок калик. Калики — клады «залог» меж собой: кто украдет или какой другой грех совершит — того казнить, «пламенем язык выжигать». Они шли мимо дворца князя Владимира. Княгиня Опраксия глядела через окно, увидела «душечку Михаила Потыка сына Ивановича». Ей приглянулся Михайла. Она зазвала калик к себе. Пир им устроила. Потыка «проводила в покои особые». Потык отказался от ее любви — и сказал, почему: зарок у них, у калик, положен. Опраксия призвала своего чашника, дала ему любимую чашу мужа и ве-

лела положить чашу в котомку Потыка. Наутро пошли калики дальше. Не успели они отойти — скачет Алеша Попович: «Вы украли чашу князя! Воры вы, разбойники!» Оскорбленные калики поколотили клюками Алешу — еле жив ушел. Только пошли дальше — «погоня великая» с Добрыней. Добрыня вежлив: «Не попала ли в котомки к вам чаша князя?» Все открыли свои котомки — и чаша нашлась у Потыка. Взял Добрыня чашу и поехал. А у Потыка калики «пламенем язык вынули», сами заплакали, пошли дальше. Потык — один, пополз — слепой... к дубу. На дуб прилетела птица райская, запела: «Кто помоемся росой с этой шелковой травы, тот здоров будет». Потык помылся — и исцелился.

Дунай Иванович и Добрыня — отправляются Владимиром как сваты к Опраксии в «Литву» (где, впрочем — все татары...). Король литовский обиделся, что князь послал ему сватом «холопину дворянскую», велел бросить в «погребя глубокие». Дунай перескочил через золотой стул, схватил татарина (чучело), стал им, как палицей орудовать, побивать татар. Король бежит, укрываясь куньей шубой... Потом сел: согласен на сватовство. (Вариант: Дунай: «Возьму Опраксу твою дочь за парубка». Пошел отламывать замки — да в терем к Опраксии: та — согласна, рада за князя идти. Но вдогонку за Дунаем — послана ее сестра, поляница Настасья. Залетела было на Дуная, но... он обнял ее, поцеловал — и она сдалась, она выходит за него замуж.) Взяли Опраксу — поехали в Киев. Спать легли, оставив в головах колья, сабли. Догоняет их татарин какой-то. Бой его с Дунаем. «Рыкнул татарин по-звериному, свистнул по-змеиному», — свалился Дунай. Вскочил — сбил с ног татарина, насел на него. Хочет убить его, но... увидел девичьи груди: то была Настасья. И взял ее за себя замуж: две свадьбы в Киеве сразу... (конец былины: состязание в стрельбе — Настасья попадает стрелой в лезвие ножа, так что стрела раскается на две половины; Дунай попробовал — промахнулся, не может так. Рассердился Дунай — и спустил стрелу в Настасьину белую грудь...)

\* \* \*

1. Добрыня подошел к пещере Змея Горыныча, чтобы убить его. Здесь же и Алеша — трусил... За тем же — пришел и другой богатырь, который оказывается Настасьей. Но



увидел Лебедь — натянул стрелу. (12 лебедей.) Лебедь выходит из воды и оказывается Настасьей. Добрыня женится на ней, обмен кольцами — и возвращается, чтобы сразиться со Змеем. Возвращается и убивает Змея. Алеша же — трусил, убежал.

Дома — Алеша Попович привозит известие, что он погиб. Соблазняет Настасью. Свадьба. Возвращение Добрыни в виде скомороха etc.

2. Потык и сорок калик. Зарок. В тереме князя Владимира. Опраксия — в роли жены <нрзб.>. И здесь же встреча с Авдотьей и любовь ее. Чаша в сумке Потыка. Он — вор. Калики решают похоронить его заживо. Плач, прощанье их, с ним, колокол... Авдотья сама ложится в могилу и протягивает веревку от колокола. Потыка зарывают. Авдотья спасает его...

<1932 — 1933>

## СКАЗКИ

### СПЯЩАЯ ЦАРЕВНА

Мачеха посылает падчерице (сопернице по красоте) кольцо в подарок. Та надевает — и засыпает мертвым сном. Ее уж готовят к похоронам. Но любимый (Финист) — на память колечко — и она оживает...

Она вышла замуж за царевича Финиста. Решила навестить отца, братьев. На корабле — «начальный генерал» решил добиться ее любви. Ее спасает матрос, отдающий ей свое платье. Она благополучно приезжает к отцу и поступает к нему поваренком на кухню. Пир; сказки; призывают «поваренка». Он в присутствии всех «злодеев» рассказывает их подвиги (ударяя их «чумичкой» по лбу). Затем сбрасывает свой костюм — муж узнает ее. Злодеи несут кару.

Смерть Кашея — в яйце. Иван-царевич добыл яйцо, явился к Кашею (в плену у которого его невеста), начал перебрасывать яйцо из рук в руки — а Кашея из угла в угол перекидывает — и так дальше... Танец Кашея.

«Незнайка» — с бычьим пузырем на голове, в бычьей шкуре, ходит чучелом в саду царском, птиц пугает. А под чучелом — богатырь: «<нрзб.> королевича» — и становится женихом царевны.

## ЦАРЕВНА-ЛЯГУШКА

I. Появление во дворце невесты царевича — Лягушки (или царевич — приходит к невесте, ее выход...).

II. Девушки одевают красавицу — царевну -Лягушку, сбросившую кожу. Танец лягушек <нрзб. > — слуг. Царевич подсмотрел — украл кожу, разорвал...

III. Дуэт царевича и Лягушки. Тремоло — это уже летит Змей Горыныч, от которого царевна спасалась в лягушачьей коже (или скачет Кащей).

IV. Появление Змея (Кашея), бой его с царевичем (или тот берет Змея хитростью) — и финал, торжество.

Состязание богатырей; кто забросит выше? Один забросил так, что шлем совсем не вернулся...

Кашей — Василиса <нрзб. >. Булат-богатырь знает об опасностях, угрожающих Ивану-царевичу по возвращении. Но если он расскажет правду — он окаменеет. Поэтому Булат совершает непонятные поступки (убивает любимую собаку Ивана-царевича etc.). И только когда его хочет казнить Иван-царевич, он рассказывает правду и каменеет. Иван-царевич и Василиса должны убить своего сына и его кровью помазать окаменевшего Булата. Жертва... Булат оживает — но оказывается жив и сын.

Двенадцать красавиц, сбросив крылья, купаются. Иван-царевич похищает крылья у одной — она не может улететь, как остальные, остается с ним...

Царь выдает дочь замуж. Смотрины. Ей женихи не нравятся. Царь призывает нищих, мужицких сыновьев. Царевна выбирает Ивана — мужицкого сына.

Царевна-Лягушка. Танец Невидимки: только слышен топот, пение, а ее не видать. Иван накрыл ее сетью: это — царевна-Лягушка...

<1932 — 1933>

## <ФРАГМЕНТЫ>

### <НА ДНЕ>

#### 1. Шарманка

Слепой старик играет «Солнце всходит и заходит». Деньги — в картузе. Два босяка — кража денег. Старик «прозревает».



Панорама: рынок-«толкучка» — недалеко от трактира. Прохожие. Грузчики, плотники, Алешка, продающий последнюю пару сапог, не дает займы двугривенный: «Деньги самому до зарезу нужны».

Пепел — грызущий подсолнухи. Разговор с плотниками и Пепел принципиально против работы — реплика из Горького: «Ежели насчет работы — так лошадь лучше вас: возит — и молчит...»

Какой-то подозрительный тип передает Пеплу револьвер. Пепел видит приближающегося городского Медведева, толкает «типа», тот поспешно скрывается.

Проход Пепла по рынку. Его зазывают поклонницы-торговки. Васька отвечает небрежно, свысока: видно, что это здешний «лев», «первый любовник». Пепел проходит мимо Квашни, продающей пирожки и прочую снедь.

Лука — странный человек — спрашивает у Квашни, где бы переночевать. Квашня направляет его в ночлежку Костылева. Мальчишка — за копейку — показывает дорогу, ведет Луку.

## 2

Икона, лампада. Слышен шепот, глухие непонятные удары. Затем видно: это молится Костылев у себя в спальне. Огромная кровать. Сорочка Василисы, мешающая, отвлекает Костылева молиться — скомкав, бросает ее.

Робко входит Наташа. Костылев, оборвав на полуслове молитву, набрасывается на Наташу: она помешала ему молиться. Наташа докладывает: новый постоялец пришел, место отвести надо. Костылев приказывает, чтобы это сделала жена: «Жене скажи». Наташа объясняет, что Василисы дома нет — ушла куда-то. «Куда?» — Костылев сразу забеспокоился.

Наташа спускается в подвал, в ночлежку.

## 3. В подвале

Появляется Лука, осматривается. Панорама: обитатели подвала — татарин, двое пытавшихся обокрасть шарманщика и другие.

С нар встает Актер. «Быть или не быть? Роемся в кармане — нашел гривенник: «Быть!» — идет, пошатываясь, в кабак.

Кто-то его останавливает: «Актер, твоя очередь мести!» Актер заплетающимся языком отвечает: «Актер императорских театров такой-то даже на сцене полов не подметал!» Наташа говорит, что подметет за него. Реплика Актера: «Офелия, о нимфа!» Он уходит, чуть не упав на пороге.

Лука с сожалением смотрит на него: «Пропал человек!»

Сверху спускается Костылев. Требуется документы у Луки. Беспокойно расспрашивает, где Василиса, где Васька, заглядывает в каморку Пепла. Обитатели ночлежки обмениваются ядовитыми замечаниями относительно Василисы и Пепла. Обозленный Костылев срывает зло на безответной Насте, называет ее дармоедкой, нищей.

Появляется Пепел: «Опять девчонку поедом ешь? Заткнись!» Костылев боится Пепла, это сразу заметно, он меняет тон на почти угодливый... уводит Ваську к нему в комнату, и там Пепел передает ему какие-то краденые вещи. «Ирод!»

#### 4. Перед вечером

Над рекой заходит солнце. На высоком берегу виден богатый особняк, окруженный садом.

Крупно: голова девушки, объясняющейся в страстной любви некому принцу. Пауза. Девушка, а вместе с нею зрители ждут ответа ее собеседника-принца...

Аппарат переходит вниз — видны сидящие кругом девушки — Насти — босяки. Видно также, что Настя читала книгу. Хохот босяков.

Подходит проститутка — подруга Насти: «Настька, в трактир пойдем — купцы приехали, заработать можно...» Внезапная трансформация Насти в проститутку: с грубыми ругательствами и жестами по адресу издевающихся над ней босяков, уходит с подругой.

Из дверей трактира выходит Алешка, с песней, с гармошкой. Встречает Настю с подругой, идущих в трактир. Алешка — выпивши, сейчас — ему надо выкинуть какой-то фортель. «А вот возьму сейчас лягу посреди дороги и никого не пущу!» Его подзадоривают: «Не ляжешь». Он: «А вот лягу!»



## 5. Едет коляска

В коляске — разговаривающие Барон и Губернатор. Губернатор приглашает Барона к себе вечером. Барон занят: вечером — свидание в «Медведе». — «Любовное?» — Барон со вздохом: «Деловое». Вместе с коляской мы въезжаем в толпу. Коляска замедляет движение.

Толпа раздается. Коляска остановилась: посреди дороги лежит Алешка, играет на гармошке и поет. Медведев пытается заставить Алешку встать, ругает. Алешка — встать не желает...

Губернатор, рассерженный, просит Барона узнать, в чем дело. Барон подходит — и видит: Медведев дал Алешке по зубам, на белой перчатке у Медведева — кровь. Барон брезгливо Медведеву: «Что за манера — бить!»

Настя, стоявшая в начале сцены на крыльце, проталкивается сквозь толпу — и теперь она стоит уже около места действия и смотрит на Барона. Барон ее даже не замечает. Обращается к Алешке: «Ecoulez, Monsieur<sup>1</sup>, вам же здесь неудобно...» Алешка, с которым в жизни так не говорили, ошалел от удивления — и встает... Он садится в коляску, едут дальше.

Алешка повторяет, обращаясь к себе: «Monsieur!» Настя в восхищении смотрит вслед коляске, увозящей ее «принца» — Барона.

## 6

Барон возвращается домой. Его встречает Петрович, <нрзб.> встревоженный, не пускает дальше передней: в следующей комнате сидит ростовщик-армянин Сарухан, не хочет уйти, пока не получит денег. Разговор полупшепотом. Барон: «Скажи ему, скоро заплачу — женюсь. Сейчас еду на <нрзб.> с невестой. Скажи — дочь Х., <нрзб.> деньгах...» Петрович приносит Барону фрак в свою лакейскую комнату: Барон начинает переодеваться здесь. Сарухан в соседней комнате сидит, ждет.

## 7. Ночь. Спальня Костылевых

Костылев спит. Рядом с ним — Василиса. Она убеждается, что муж заснул. Освобождается осторожно из его объятий — и подсовывает ему вместо себя подушку. Костылев, всхрапнув, прижимает к себе подушку.

---

<sup>1</sup> Послушайте, сударь (фр.).

Василиса торопливо одевается, берет спрятанный, очевидно, заранее узелок с вещами, на цыпочках выходит из спальни.

## 8. Панорама спящей ночлежки

Алешка, заснувший в обнимку с гармошкой. Настя, спящая после «работы», растерзанная, пьяная, с синяками... Где-то наверху — огонек свечи и разговор вполголоса.

## 9

Пепел — у себя в каморке. Он не спит. Готовит отмычки, револьвер.

Стук в окно. Влезает Василиса. Любовная сцена между ними. Вся любовная активность — на стороне Василисы. Васька слегка пренебрежителен.

## 10

На верхних нарах, где помещен Лука — он и Актер. Горит восковая свечка. Лука уверяет Актера, что есть теперь такие заведения, где лечат от пьянства. Под Москвой, например, на станции... как ее... В Актере загорается надежда снова стать человеком. Неужели опять настанет великий день, когда он выйдет на сцену и сыграет Гамлета? Лука: «А ты — поверь!» Актер решает, что бросит пить и будет копить деньги на поездку в Москву.

## 11

Пепел и Василиса. Василиса с ненавистью говорит о муже: неужели сегодня наконец Пепел освободит ее от него? Если Пеплу удастся добыть денег... Она страстно обнимает Пепла. Пепел освобождается от нее: «Ладно! Ладно!»

Ему уже пора идти на «дело». Василиса умоляет его быть осторожным. Она улавливается с Пеплом, что будет ждать его на берегу, на их «камне».



## 12. Богатый ресторан

Метрдотель во фраке, румынский оркестр. Элегантная публика, офицеры, дамы.

Метрдотель и официанты — обмениваются замечаниями по поводу Барона: похоже на то, что Барон расплатился с долгами. Один из официантов кидается в зал, подбегает к столу с букетом цветов.

За столом: богатый помещик Протасов с женой, их дочка — провинциальная кисейная барышня — и Барон. Барон заказывает шампанское. Барон официанту: <нрзб.> запиши!» Официант: «Слуш-с...» Затем приказывает принести для барышни цветов: «Запиши!» Официант: «Понимаю-с!»

Помещик приглашает Барона в имение — «на правах будущего, так сказать, родственника...». Разговор о будущем. Помещик советует Барону бросить службу и заняться сельским хозяйством: «Лошади у меня, собаки — увидите! А свиные какие, йоркширы, настоящие». Реплики невесты — о свиньях и поросятах. Барон фраппирован<sup>1</sup>.

Официант подбегает с шампанским в салфетке, наливает бокалы. Мамаша — многозначительно: «Итак — за будущее?» Барышня — конфузится. Барон — задумчиво: «За будущее?»

## 13

В полумраке виден силуэт: через открытый балкон влезает Пепел. Осторожно зажигает фонарик: он — в столовой. На столе приготовлен холодный ужин. Пепел начинает шарить в ящиках столов, из буфета берет и прячет в карман ложки. Пробирается в другую соседнюю комнату — спальню. Там находит на ночном столике золотой портсигар — поспешно сует в карман. Начинает вскрывать отмычкой ящик-бюро.

Во время этой работы слышит звук открывшейся двери, тотчас же — шаги в столовой. Путь туда Пеплу отрезан. Он кидается в какую-то дверь из спальни.

---

<sup>1</sup> Здесь: ошарашен (*фр.*).

Вслед за его исчезновением появляется Барон. Садится в кресло — на «фомку» Пепла. Вынимает револьвер из стола. Осматривает комнаты.

Встреча его в ванной с Пеплом. Приглашение на ужин.

## 14

На улице перед домом — ночной сторож и подошедший к нему полицейский. Сторож сообщает, что, кажется, через балкон в дом влез громила. «Влез — так вылезет. Подождем», — хладнокровно замечает полицейский.

## 15. Ужин Барона с Пеплом

Пепел ведет «светский» разговор. Барон — о том, что и его жизнь невеселая: завидовать нечему...

Пепла ждет «дама» — Василиса (реплика Барона). Пепел уходит, заручившись обещанием Барона не выдавать его полиции.

Прощаясь, Пепел вдруг вынимает из кармана серебряные ложки и сконфуженно возвращает их Барону. Барон хохочет и дарит Пеплу часы «на память о встрече», любезно благодарит. Выпускает Пепла через парадную дверь. Пепел освещает фонариком карточку на двери: «Барон Z., чиновник особых поручений при Губернаторе».

## 16

Когда Пепел, оглядываясь, выходит из дома и идет дальше, из тени, из-за угла отделяются два силуэта — ночной сторож и полицейский. Они осторожно следуют за Пеплом.

## 17. Берег реки

Василиса — в нетерпении ожидающая Пепла. Наконец — его шаги. Она кидается ему навстречу: «Ну? Что?» Пепел: «Не вышло...» Василиса явно подавлена неудачей бегства. А Пепел — в превосходном настроении после своей авантюры. Он



рассказывает Василисе о знакомстве со «смешным бароном», об ужине, о его обещании — не выдавать. Показывает оставленный «на память» золотой портсигар Барона.

Сверху с берега заглядывают трое полицейских. Спускаются вниз.

Как только Пепел видит их — ему ясно все. Шепнув Василисе: «Выдал Барон, сволочь! Беги!» — он толкает Василису. Та спасается бегством. Пепел поспешно бросает в реку сверток с воровскими инструментами и револьвер.

Схватка Пепла с полицейскими. Он разыгрывает невинного. Но полицейские находят у него портсигар Барона. Пепел уверяет, что это — подарок. Полицейский хохочет: «Подарок? Тащи его в участок!»

## 18

Василиса, уже раздевшаяся, с узелком в руках, входит в спальню. Костылев спит. Василиса секунду стоит над ним с явно написанной на лице ненавистью, готовая удушить его. Старик шевелится, бормочет что-то.

Василиса со злостью засовывает узелок под кровать, ложится рядом с мужем...

## 19. Утро. Камера в участке

Дверь с решеткой. За дверью арестованные — поют «Солнце всходит и заходит».

Городовой подходит к двери, вызывает Пепла: к нему пришли. Пепел расталкивает арестантов, пробирается к двери. И видит через решетку: Наташа с узелком. Пепел удивлен.

Пепел спрашивает о Василисе: что она? где? Наташа отрывисто, почти грубо отвечает, что сестра с утра ушла в город. Стоит, не глядя на Пепла. Затем молча просовывает ему узелок. Пепел: «Это что? Василиса прислала?» Наташа молчит. Пепел разворачивает передачу — сахар, чай, табак — ничего не забыто. Спрашивает Наташу тихо: «Неужто ты вора Ваську Пепла пожалела? А?» Наташа сердито: «Пожалела — не пожалела... А тебе не все равно? Бери, ешь!» Она уходит.

Пепел оборачивается к товарищам: «А хорошая девка!»

## **20. Кабинет Барона в канцелярии Губернатора**

Барон и молодой чиновник. Из их короткого диалога выясняется, что в распоряжении Барона — какие-то казенные суммы. Барон вынимает из несгораемого шкафа нужную сумму и отдает.

Голоса, шум за дверью.

### **21**

Василиса, разъяренная, пытается пройти к Барону, ее не пускают. Она, оттолкнув курьеров, врывается в кабинет Барона.

### **22**

Барон изумлен этим появлением. Еще более тем, что эта незнакомая женщина начинает его упрекать в нарушении данного слова. Видно, что эта женщина — сейчас еще более красива в своем гневе — заинтересовывает Барона.

Василиса объясняет, что речь идет о Пепле. На вопрос Барона, почему она интересуется судьбой Пепла, Василиса — после секундной паузы — отвечает, что это ее брат. (Василиса уже заметила интерес Барона к себе.)

Барон обещает, что он сделает для Пепла все, что может. Сегодня вечером он, вероятно, будет знать результаты. Если Василиса может, пусть вечером в 8, в 7 зайдет к нему домой на квартиру — она, вероятно, узнает, что Пепел на свободе. Если Барона не будет дома — ей будет оставлена записка у слуги.

### **23**

Барон провожает Василису. Василиса гордо проходит мимо тех самых курьеров, которые не пускали ее. Один из них о чем-то спрашивает Барона — тот смотрит вслед Василисе и настолько увлечен этим, что даже не слышит обращенного к нему вопроса.

## **24. Комната в квартире Костылева**

У Костылева сидит Сарухан. Костылев вытаскивает из секретного ящика в шкафе часы, портсигары, кольца. Сарухан пришел покупать все эти вещи. Торгуются. Сарухан просит добавить еще что-нибудь: наверное, у Пепла есть.



Входит Наташа — с самоваром. Сарухан явно забыл все: уставился на девушку. Костылев торопливо прикрывает вещи и приказывает Наташе позвать Пепла. Наташа отвечает, что его нет. «Где ж он?» Наташа: «В тюрьме». Костылев, явно перепугавшись, вскакивает. Наташе: «А ты откуда знаешь?»

В этот момент на пороге появляется Василиса. Она слышит ответ Наташи, что Наташа сама видела Пепла — носила ему утром передачу. Наташа направляется к двери. Сарухан идет за ней, не спуская с нее глаз. Когда она вышла, Сарухан спрашивает Василису: «Это что у вас за девочка? Хорошая девочка!» Василиса — резко: «Это не девочка, а моя сестра». Выходит.

Сарухан, оставшись вдвоем с Костылевым, отодвигает все отобранные вещи: он теперь и даром не возьмет их, он боится — Васька на допросе все расскажет о том, что Костылев скупает краденое...

Костылев совершенно растерялся, не знает, что делать, куда сбыть краденые вещи. Сарухан советует ему нынче же вечером ехать в Казань, там есть приятель у Сарухана, который все купит: тут продавать опасно.

## 25

На ступенях лестницы Василиса догоняет Наташу и бешено набрасывается на нее: «Ты что же, передачу ему носишь? Амуры с ним затеяла? Ах ты, стерва!» Хватает ее за волосы и рывком сбрасывает с лестницы.

Наташа, поднимаясь, плачет. Василиса идет назад по лестнице.

## 26. Комната Костылевых

Василиса входит как раз в тот момент, когда Сарухан собирается уйти. Прощаясь с Василисой, он многозначительно говорит ей: «Сестре кланяйся. Большой интерес к ней имеем...»

Костылев приказывает Василисе собрать багаж: он едет по делам в Казань. Василиса: «Надолго?» Костылев — ядовито: «Не беспокойся: я вернусь, а Васька твой еще сидеть будет...» Он уходит в спальню, Василиса зло смотрит ему вслед с ненавистью.

## 27. Коридор перед камерой в участке

У стены — столик. Пристав допрашивает Пепла. Пепел держится спокойно, нагло. Он утверждает, что был в гостях у Барона. Пристав, конечно, не верит — хохочет. Одна из основных улик — именной портсигар Барона. Пристав припирает Пепла к стене, читает надпись на портсигаре. Ироническая реплика Пристава относительно портсигара. Пепел первый раз смущен, он молчит.

Появляется курьер из канцелярии Губернатора и передает Приставу письмо. Пристав читает письмо вслух. В письме Барон заявляет, что портсигар Пеплу он подарил — при каких обстоятельствах — неважно.

Оба, и Пристав, и Пепел — удивлены.

Пепел немедленно обретает свою обычную наглость. Когда Пристав объявляет ему, что он свободен — Пепел требует назад «подарок» Барона и великодушно предлагает Приставу папиросу...

## 28. Спальня Барона

Барон одевается — с помощью Петровича. Он поглядывает на часы: уже около 8. Спрашивает Петровича: никто не приходил в отсутствие Барона? Петрович отвечает, что никто — кроме горничной от Протасовых: напомнить, что Барона ждут к ужину.

Петрович счастлив, что они с Бароном, наконец, вылезут из долгов, заживут по-человечески. Спрашивает Барона: «Приданого-то сколько?» Барон, завязывая галстук: «Тысяч сто». Петрович: «А барышня-то хорошая?» Барон: «Я тебе говорю: сто тысяч...»

Звонок. Барон встрепнулся, торопливо кончает завязывать галстук, приказывает Петровичу открыть. Петрович бежит.

## 29. Передняя в доме Барона (неправдоподобно)

Петрович всячески старается выпроводить Василису. Но появляется Барон и чрезвычайно любезно приглашает Василису пройти к нему в кабинет. Петрович не верит ушам, пытается что-то сказать Барону. Барон прерывает его приказом:



«Приготовь чаю.» Новая попытка Петровича напомнить, что Барона ждут — Барон уже строго повторяет свой приказ. Вместе с Василисой они проходят в кабинет Барона.

### 30. Кабинет Барона

Барон сообщает Василисе, что он все сделал, чтобы «ее брата» освободили. Василиса благодарит и хочет уйти. Но Барон удерживает ее: у него еще есть время, он с удовольствием выпьет с ней чаю. Василиса соглашается: в другой раз ей это было бы нельзя, но сегодня как раз муж уехал, она свободна. Она начинает кокетничать с Бароном, пуская в ход свои женские чары: она видит, что Барон ею явно заинтересован. Но одновременно и смущен, не знает, как держаться, ходит по комнате. Василиса, играя глазами: «Что ж вы ходите этак? Садитесь». Барон садится. Василиса, обещающе улыбаясь: «Поближе, не бойтесь — не укушу».

### 31. В ночлежке. Вечер

Алешка выставил бутылку водки. Кругом сидят обитатели «дна», играют в карты и поют. Предлагают выпить Актеру, подходит, берет стакан — и ставит назад: он уже три дня не пьет, он копит деньги — он скоро едет в Москву, лечиться.

Настя за занавеской, при свечке, читает вполголоса свой роман.

Лука слезает со своих нар: «Дух <нрзб.>, душно, он хочет выйти наружу».

### 32. Двор перед ночлежкой

Луна. Из подвала слышно пение. На груде сложенных бревен сидит Наташа, пригорюнившись. Гладит собаку.

Выходит Лука, подсаживается к Наташе. Начинает разговор с нею.

### 33. Кабинет Барона

Чай уже выпит. На столе — бутылка с ликером. Василиса не пьет, пьет Барон, наливает себе — снова пьет. Видно, что он уже с трудом владеет собой, с трудом удерживается от того,

чтобы не обнять Василису. Василиса разжигает его, прислоняется к нему плечом.

Василиса, продолжая разговор, говорит, что она была бы счастлива уйти от нелюбимого старика-мужа, он ей противен, это скряга, для него деньги — все. Если бы у нее были деньги — она могла бы откупиться от него и уйти...

Барон, уже совсем опьяненный Василисой, волнуясь, говорит, что если дело только за деньгами, то это — пустяки...

Петрович, набравшись храбрости, просовывает голову в дверь: «Барин, одиннадцатый час уж, ждут ведь вас у Протасовых...» Василиса хочет уйти. Барон, молча схватив ее за руку, усаживает и выходит в переднюю к Петровичу.

### **34. Передняя у Барона**

Барон приказывает Петровичу немедленно идти к Протасовым и передать тем, что он, Барон, болен и ужинать не придет.

### **35. На дворе ночлежки**

Продолжение разговора Луки с Наташей. Лука: «Так, значит, это из-за Пепла тебя сестра побила? И ты его тоже любишь?» Наташа с возмущением возражает: она — любит Пепла? Да она еще с ума не сошла, чтобы связываться с этим вормом, бабником.

Вдруг она замолкает, ее лицо принимает совершенно другое, радостное выражение. И она говорит — нежно: «Вася!»

Перед ней стоит только что вернувшийся из тюрьмы и вышедший во двор Пепел. Наташа, спохватившись, сейчас же меняет тон — на свой обычный, резкий по отношению к Пеплу.

Пепел узнает от нее, что Костылев уехал, а Василисы нет дома. Реплика Пепла: «Нету? Ну, и слава Богу!»

Лука уходит, нарочно оставляя Пепла и Наташу вдвоем.

Пепел просит разрешения присесть. Наташа резко отвечает: «Бревно велико, садись, мне что...» Пепел садится на другом конце бревна.



### 36. Спальня Барона

Василиса — уже в дверях, уходящая. Барон страстно обнимает, целует ее. Василиса: «Довольно! Мне надо идти». Барон спрашивает: «Так, значит, завтра? Ты придешь? Не обманешь?» Василиса: «Я-то не обману, а ты — не обманешь? Достанешь деньги?» Барон уверяет, что деньги будут — и уж больше он не отпустит ее к мужу.

Василиса уходит.

### 37. Двор ночлежки

Пепел и Наташа. Пепел — уже рядом с Наташей. Наташа: «Да уйди ты!» Пепел: «Уж и посидеть с тобой рядом нельзя!» Наташа резко: «Это ты уж лучше к Василисе подсаживайся!»

В это время во двор вошла Василиса, она слышит последние реплики. Наташа увидела Василису — вскакивает и убегает.

Василиса подходит к Пеплу. Следует сцена между ними, где Василиса упрекает Пепла: она для него старалась, бегала, выручала его из тюрьмы, а чуть она за дверь — он за Наташей волочится. Пепел: «Я не волочусь за ней, а... другая она, не такая, как мы с тобой: чистая... С ней посидишь — и сам лучше становишься». Эта фраза как раз показывает Василисе, что Пепел очень серьезно относится к Наташе. Василиса с горечью говорит, что у нее скоро будут деньги, она рассчитывала наконец уйти отсюда с Пеплом. «Что ж, значит — не пойдешь со мной?» Пепел — задумчиво: «Не знаю... Дай день-другой подумать...» Василиса: «Ах, так? Ну, что ж, совет тебе да любовь с Наташей! А уж я постараюсь — тебе приданое приготовлю!»<sup>1</sup>

Она уходит в ночлежку.

### 38. Ночлежка

Василиса, разъяренная, врывается в ночлежку.

Алешка, наигрывая на гармошке, импровизирует песенку, намекающую на охлаждение Пепла к Василисе. Это приводит Василису в еще большую ярость. Она набрасывается на всех: зря свет жгут, грязь развели...

---

<sup>1</sup> Использовать диалоги из пьесы Горького.

Актер останавливает ее и заявляет, что ему все надоело, но, к счастью, завтра-послезавтра он уходит отсюда. Василиса предлагает ему сначала расплатиться за квартиру. У Актера — деньги есть, он расплачивается и объясняет, что едет в Москву — лечиться от алкоголизма: под Москвой санаторий есть, там алкоголиков лечат, Лука сказал. Василиса начинает злобно хохотать: «Это как раз для тебя место! Ты знаешь, что там за санаторий?» И на вопрос Актера объясняет, что там — сумасшедший дом.

В глазах Актера — ужас. После паузы он повторяет только, совершенно убитый: «Сумасшедший дом!» *Fondu*.

### 43. Окошко конторы

В конторе нанимают грузчиков. Очередь. Перед носом у одного из кандидатов окошко захлопывается: комплект заполнен.

Неудачник поворачивается — мы узнаем в нем уже успевшего обрасти щетиной Барона.

### 44 — 46

Несколько *enchaînés*<sup>1</sup> — сцены дальнейшего «спуска» Барона.

### 47. Extérieur

Любовная сцена между Пеплом и Наташей. Пепел (по Горькому): «Может, оттого я вор, что другим именем никто никогда не называл меня... Назови ты, Наташа?» Пепел решает бросить прежнюю жизнь и начать работать.

### 48. Канцелярия Пристава

Пристав и Костылев. Пристав предупреждает Костылева, что его связи с преступным миром вышли наружу, Костылеву грозит опасность.

---

<sup>1</sup> Здесь: следующих друг за другом кадров (*фр.*).



## **49. Extérieur**

Барон проигрывает заработанные деньги, его положение безвыходное. Встреча с Пеплом — Пепел выручает его: ведет в ночлежку.

## **50. Ночлежка**

Прием Барона в ночлежке, насмешки. Сцена с Настей. Встреча Барона с Василисой.

## **51. Двор**

Василиса и Пепел: Пепел сообщает Василисе, что уходит искать работу — в соседний город. Василисе ясны причины этой перемены: это — из-за Наташи. Она угрожающе бросает вслед Пеплу: «Так? Ну, ладно!»

## **52. У Костылевых**

Перепуганный Костылев после свидания с Приставом совещается с Василисой. Василиса высылает из комнаты Наташу и говорит мужу, что у нее есть одна мысль — как задобрить Пристава...

## **53. Комната Пепла**

Наташа, Пепел, Барон. Пепел, уходя на поиски работы, поручает Наташу Барону.

## **54. У Пристава дома**

Василиса уходит от Пристава. У них уже что-то решено.

## **55. У Костылевых**

Василиса с мужем пригласила Наташу для серьезного разговора. Усаживают ее. Внезапная перемена обращения с ней.

Наташе сообщают, что Пеплу грозит тюрьма, а может быть, и Сибирь. Наташа может спасти его — его судьба сейчас зависит от Пристава. Она должна пойти к Приставу...

Пепел нашел работу!

### 57. Ночлежка

Барон и Наташа. Признание Наташи. Она уходит.

Сцена между Бароном и Василисой, Костылевыми. Барон возмущен. Василиса выгоняет его из ночлежки за то, что он путается в чужие дела. Реплика Луки вызывает то, что вместе с Бароном Василиса выгоняет и Луку. Куда идти? Они устраиваются в бане на дворе.

### 58. Квартира Пристава

Наташа и Пристав. Угощение. Ухаживания Пристава etc. — начало сцены.

### 59. Ночлежка

Радостное возвращение Пепла: он нашел работу, он вернулся, чтобы взять Наташу и уйти с ней. Где Наташа?

### 60. У Костылевых

Пепел и Костылев. Костылев злорадно сообщает Пеплу, что Наташа в его отсутствие — «получше кавалера нашла» — Пристава.

### 61. У Пристава

Пристав подвыпил. Сцена между ним и Наташей — апогей сцены. Врывается Пепел. Скандал, избиение Пристава Пеплом. Пепел оскорбляет Наташу. Наташа убегает, пробуя догнать Пепла, зовет — он не откликается, ускоряет шаги.

### 62. Ночлежка, двор

Возвращение разъяренного Пепла. Неожиданная встреча с Бароном. (Барон живет в сарайчике.) Пепел жалуется ему на женщин: он больше не верит в них. Барон все открывает Пеплу — как вышло, что Наташа оказалась у Пристава.

Разъяренный Пепел бросается наверх к Костылевым, оттолкнув Барона, пытающегося его держать.



### **63. Участок**

Пристав, взбешенный, берет с собой полицейских, отправляется.

### **64. Ночлежка**

Дикий шум сверху. Взбудораженная ночлежка. Вбегают Барон.

### **65. У Костылевых**

Сцена между Пеплом, Василисой и Костылевым. Схватка между Костылевым и Пеплом. Василиса убивает мужа утюгом. Василиса говорит Пеплу, что он — убил. Пепел верит. С криком: «Убил!» — выбегает на двор. Василиса украдкой бросает утюг в угол бани.

### **66. Двор**

Врывается вся ночлежка. Все стараются спасти Пепла, говорят, кричат ему: «Беги!» Пепел стоит окаменелый. Сцена между ним и Наташей, он просит у нее прощения: он сам уверен, что он — убийца. Появляется полиция.

### **67. Двор, баня**

Василиса, Барон, боящийся встречи с полицией и желающий предупредить Луку, вбегает в баню.

### **68**

Полиция уводит убийцу — Пепла.

### **69. Баня**

Барон проклиная себя, что сказал все Пеплу и этим довел его до убийства. Лука: «Да он ли убил?» Вытаскивает спрятанный Василисой утюг. Барону теперь все ясно: схватив утюг, он бросается к толпящимся во дворе ночлежникам.

## 70. Двор

Барон кричит ночлежникам, что убила Василиса — показывает утюг. Вместе с ними бежит навверх, к Костылевым.

## 71. У Костылевых

Полицейский (*оставшийся*). Барон, Лука, ночлежники тащут Василису вниз. Наташа...

## 72. Улица

Шествие. Потрясая утюгом, идет Барон, сопровождаемый босяками, которых становится все больше — идет выручать Пепла.

## 73. В участке

Вся орда, ворвавшаяся в участок, требует ареста Василисы и освобождения Пепла. Василису арестовывают, но Пристав категорически отказывается освободить Пепла.

Толпа бушует, хочет освободить Пепла силой. Пристав приказывает стрелять. Бунт перекидывается в камеру. Революционные возгласы. Пепел предупреждает кровопролитие: просит толпу разойтись: он теперь за свою судьбу спокоен. Благодарит Барона. Толпа начинает расходиться. Остается только Наташа.

Последняя сцена между Пеплом и Наташей — через решетку окна — Наташа будет ждать Пепла.

Пристава и городовые прогоняют последних из толпы. Пристав обращает внимание на Барона: «Проходи, проходи — пока цел!» Затем приглядывается к Барону: «Что-то мне твоя морда знакома? Где я тебя видал?» Барон: «А ты мне один раз — после бала у Губернатора — пальто подавал...»

Ошарашенный Пристав стоит, не найдя что сказать. Барон уходит.

1935



...же секунду! С тобой у меня разговоры короткие — сейчас свисток дам! (*Подносит свисток к губам.*) Ну, вон!

П е п е л (*молниеносным движением вырывает у него свисток*). Наташа, уходи, мне с ним поговорить надо.

Н а т а ш а. Ты какое имеешь право? Я не жена тебе... и не Василиса...

П р и с т а в (*оправившись после неожиданности со свистком — подхватывает*). Да ты какое, в самом деле, имеешь право? Ты как смеешь своими грязными воровскими руками ее касаться? Ты куда — в тюрьму ее за собой увести хочешь? Прочь руки, бродяга! Кот! У Василисы...

П е п е л (*еле сдерживаясь*). Замолчи!

П р и с т а в. У Василисы деньги берешь, а теперь — ее сестру...

П е п е л. Лжешь! (*Развернувшись, бьет Пристава так, что тот падает. Хочет встать — Пепел ударяет его еще раз. Грубо схватив за руку, тащит Наташу к выходу.*)

Н а т а ш а. Пусти! Больно!

П е п е л. А мне — не больно? Молчи!

Наташа, уже молча, испуганно глядя по сторонам, пытается вырваться — Пепел тащит ее через сад. Заметившая странную сцену публика вскакивает из-за столиков, с любопытством смотрит.

Пристав выскакивает из кабинета, закрывая лицо платком. Кричит официантам, показывая на Пепла.

П р и с т а в. Держи его! Хватай его!

Официанты и несколько человек из публики кидаются к Пеплу. Он опускает руку в карман — кажется, сейчас вытащит револьвер.

П е п е л (*бегущим к нему*). Ни шагу дальше! На месте уложу!

Бегущие останавливаются. Пепел подхватывает на руки Наташу и исчезает с ней в темноте за воротами сада.

На берегу реки.

Н а т а ш а (*с любопытством смотрит на тяжело дышащего Пепла*). Вон ты какой!

П е п е л (*резко*). Да! такой!

Н а т а ш а. Ты мне плечо вывихнул, когда оттуда тащил...

П е п е л. Еще и не того дождешься! Смотри, Наташка, я тебя скорее своими руками убью, чем на эту дорогу пущу.

Н а т а ш а. «На эту дорогу!» А какая же у меня еще дорога есть — кроме этой? Разве это — следом за Анной — на тот свет?

П е п е л. Нет, не за Анной.

Н а т а ш а. А за кем же еще?

П е п е л (*после паузы*). За мной!

Н а т а ш а. За вором? Это ты меня куда же — в тюрьму поведешь?

П е п е л. А может, Наташа, оттого я вор, что иначе, как вором, никто в жизни не называл меня. Попробуй ты меня назови. Назови, Наташа, а? Поверь мне, попробуй!

Н а т а ш а (*не глядя*). А если... если я поверю?

П е п е л (*в азитации — вскакивает*). Наташа, вот те крест: воровство — и всю эту грязь — все брошу! Уедем с тобой — все равно куда, только отсюда подальше... Я работать начну. Я — слесарь хороший, грамотный, руки крепкие. А если... если ты у меня на руках будешь — так они у меня еще вдесятеро крепче станут, я ими горы сворочу — только ты поверь мне! Мне только одно слово от тебя надо... ну, скажи, скажи мне!

Н а т а ш а (*неожиданно*). Дурак ты, Пепел!

П е п е л (*изумленно*). Это почему же?

Н а т а ш а. Где глаза у тебя?

П е п е л. А что?

Н а т а ш а. Да ты неужели не видел, что я тебя давно уж...

П е п е л. Говори! Говори! Да говори же! (*Трясет ее.*) Говори, слышишь?

Н а т а ш а. Не скажу... пусти! Когда-нибудь... после...

П е п е л. А после — скажешь?

Н а т а ш а. Да...

## АННА КАРЕНИНА

### I

1, 2. Облонский — в кабинете («а не в спальне»). Телеграмма о приезде Анны (за бритьем). (11)

4. Долли перед зеркалом шкафа: укладывается. Муж:  
— Анна приедет сегодня.

— Уйдите, уйдите. (21)

(5, 6, 7, 8. Левин).



9. На катке, встреча с Кити, катанье.  
— Это зависит от Вас... (на вопрос:  
— Долго ли вы останетесь?)
- 10, 11. Обед Левина с Облонским в «Англии».  
— Нет, ты думаешь, что это возможно?  
(Левин о Кити.) Вронский — соперник Левина у Кити.  
(?)(12) 13. Кити — «как юноша перед битвой». Предложение — отказ. (60)
14. Появление Вронского у Щербацких.
15. Кити в постели. Одно впечатление преследовало: мрачно-унылое лицо Левина. Объяснение родителей Кити, ссора; кончается — крестят друг друга.
16. О Вронском и Кити: «Заманивание барышни без намерения жениться».
17. Вронский и Облонский — на вокзале. (Характер Вронского — мать его и Анна в купе.)?  
Приехала Анна (89) и мать Вронского.
18. Встреча с Вронским. «Задавило человека» — предзнаменование. (95)
19. Долли и Анна. Анна убеждает ее простить Облонского.  
?20.  
— Стива, иди и помогай тебе Бог... (Анна — после обеда у Облонских).
- Затем — дети, влюбленные в нее (104), и Кити, разговор с ней о бале... и о Вронском («рыцарь» — 200 рублей...).
- ?21. Звонок. Анна видит Вронского внизу — сверху, с площадки лестницы. Он увидел ее — «лицо у него пристыженное и испуганное». Он ни за что не хочет войти... Кити принимает это на свой счет — что заезжал Вронский.
- 22—23. Бал. Кити сейчас же подхвачена Корсинским — останавливаются около Анны. Анна не ответила на поклон Вронского... Кадриль — визави с Анной и Вронским... Кити одна в гостиной. Нордстон:  
— Ты не танцуешь?..  
«Бесовское» в Анне... (120) Вронский ей — в конце:  
— Так вы решительно едете завтра?
- 24, 25. Левин у брата Николая...  
(26, 27. Левин в своем поместье).
- ?28. Анна укладывается. Разговор с Долли:  
— Ты, Анна, нынче какая-то странная...

Анна:

— Я виновата немножко etc.

29. Метель (лейтмотив). Анна в вагоне, с горничной. Легла — с книгой: на странице, туманно, лицо Вронского. Сон: мужик грызет стену, старушка...

30. Метель. Анна проснулась, вышла — на платформе. Встреча с Вронским и разговор. (Он хочет пойти за ней, в ее салон, она не позволяет.)

31. В Петербурге на вокзале. Вронский видит Анну с Карениным. Подходит etc... Каренин.

?(32), 33. Анна дома с мужем.

«И отчего это уши у него...»

Ровно в 12 Каренин в туфлях. Анне:

— Пора, пора!

(34. Вронский у себя. Петрицкий, баронесса etc.).

## II

(1, 2, 3. Кити больна. Решен отъезд за границу.)

7. Разговор Анны и Вронского у княгини Бетси. Объяснение.

8. Каренин — размышление о предстоящем объяснении с Анной (сделать диалог). Треск пальцев.

9. Объяснение Каренина и Анны. «Блеск пожара». Окончание в спальне: «Носовой свист».

10, 11. Сон: «два мужа...» «Желание удовлетворено...» Вронский «умолял ее успокоиться...»

(12—18. Левин в деревне. Приезд Облонского. Охота.)

...

21, 22, 23. Вронский перед скачками у беременной Анны. «Ребенок — компас». Вронский:

— Уедем...

Анна:

— Я — беременна...

24. Мчится, опаздывая, на тройке на скачки. Объяснение с братом по поводу Анны.

25. Скачки. Махотин с Гладиатором. Падение...

26, 27. На даче у Анны. Подъезжает карета, из открытого окна видны уши Каренина. Анна лжет:

— Ты ночуешь, надеюсь? (Это — ужас...)

Муж дает ей деньги — Анне неловко... Муж, уезжая, целует руку... Отвращение...



28, 29. Скачки. Царь. Пари:

— Вы за кого? — Махотин Вронского.

Незамеченная рука Каренина (Анне). «Закрыла лицо веером» — рыдает. Каренин закрыл ее собою... Объяснение с мужем в карете...

(30, 31, 32—35. Кити на курорте).

### III

(1—7—12. Левин в имении. Приезд Кознышева, косьба etc...  
Приезд Кити.)

(13. Каренин о дуэли etc. Диалог?)

14. Письмо жене (портрет Анны). Каренин успокоился...  
(405—406)

?15. Анна отвечает Каренину: письмо — едет в Москву — с Сережей.

16, 17, 18. Получила письмо. Отложен отъезд. Ответ Каренину:

«Письмо получила. А деньги? Нельзя ли...»

19. «Самочистка». Вронский.

20, 21. Кутеж у полкового командира. Море честолюбия у Вронского.

?20, 22. Свидание Вронского с Анной в саду общественном (Вреде). Он зовет ее жить вместе, но уже нерешительно...  
— Могут увидеть... — он.

Анна:

— Мне все равно... я горда тем, что... — и плач.

?23. Анна вернулась в Петербург к мужу.

— Я не могу исполнять обязанности жены... etc.

Разговор с мужем.

(24—26. Левин. У него — брат Николай etc.).

### IV

НВ ?1. Вронский при принце. Рысаки, блины, медвежья охота, тройки, цыгане, кутежи, «афинский вечер».

2. Анна позвала Вронского к себе (несмотря на...). Встреча с Карениным в подъезде. С Анной. Она — о муже:

— Это не человек, это кукла, это министерская машина.

<Каренин: тихий, тонкий человек. Когда улыбается — двигаются волосы на лбу. Потирает руки...>

Она больна (ребенок). Он:

— Когда?

Она — о сне (мужик, который говорил по-французски), о том, что умрет от родов...

Лакею:

— Дайте чаю...

И лицо изменилось: она услышала в себе движение ребенка.

А Каренин — сидит в Итальянской опере.

4. Объяснение — грубое — Каренина с Анной. Отнимает у нее письма Вронского.

— Подлость — бросить мужа и сына для любовника и есть хлеб мужа.

«Перестрадал». (515) О разводе...

?5. Каренин у адвоката бракоразводного. «Моль» — адвоката...

?6. Встреча с Облонским и Долли — Каренина. Долли:

— Что... Анна?

Кто-то при Каренине о дуэли...

(7—11. Обед у Облонского. Кити, Левин и Каренин).

?12. Каренин и Долли — разговор об Анне.

?13. Кити и Левин — игра в *secrtaire* — признание. (562)

(14—16. Кити. Левин. У Щербацких etc.).

17. Каренин получает две телеграммы: (о назначении Стремова) и от Анны:

«Умираю, умоляю приехать...» (578)

И он — в Петербурге, дома.

Лакея:

— Кто здесь?

— Доктор, акушерка и граф Вронский.

Вронский — плачет, говорит Каренину... Умирающая, в полубреду, Анна... — просит простить. Каренин рыдает как ребенок... Анна призывает Вронского... и:

— Подай ему руку... Он — святой. (О муже.)

Каренин Вронскому:

— Оставайтесь, может быть, она спросит вас...

На 3-й день: «есть надежда». Объяснение Каренина с Вронским — «христианское»... (585)

18. Вронский после этого дома. Стреляется, потому что он оказался побежденным... (На полу — для съемки — ракурс...) (590)



19. Каренин у ребенка Анны. Бетси у Анны. Каренин слышит голос Анны — она не хочет принять уезжающего в Ташкент Вронского... (597)

?20. Конец объяснения — Каренин и Анна. Она все же чувствует, что ненавидит мужа...

21. И сейчас же — разговор Анны с братом, Облонским: — Я ненавижу его за великодушные... Я погибла, я как натянутая струна, которая должна — выход только один...

О замужестве:

— Это была ужасная ошибка...

Облонский — о разводе... (604)

22. И разговор Облонского с Карениным о разводе. Он согласен взять на себя вину etc. (620)

23. Выздоровление. Вронский, его перевязывают. Бетси привозит отказ Анны увидеться. А затем — извещение (привозит Облонский), что — развод, а видеться можно... Вронский сейчас же — к Карениным... вбегает к Анне, не думая, кто в комнате (кормилица etc), целует Анну etc.:

— Мы поедem в Италию...

Он вышел в отставку...

## V

(1—6. Свадьба Кити и Левина).

(7, 8, 9... 13. Анна и Вронский в Италии. Он — в штатском. Живут в старинном палаццо).

(14—20. Кити и Левин. Смерть Николая).

?21. Счет из модного магазина Каренину. (103)

?22. Каренин и графиня Лидия Ивановна. Отчаяние Каренина:

— Я разбит, я не человек более...

Она идет к Сереже и говорит, что мать его — умерла.

23. Письмо Анны к графине Лидии Ивановне: она умоляет устроить ей свидание с сыном перед отъездом... (Она с Вронским вернулась из Италии...)

24, 25. Каренин получил ленту, счастлив... Лидия Ивановна говорит с ним о желании Анны. Отказ — письмо графини Лидии Ивановны.

?27. Каренин и Сережа: проповедь о труде etc.

?28. Анна и Вронский в Петербурге. Отвращение «света»: развода еще нет. Даже Бетси... жена брата, Варя — отказывается поехать к Анне. (136)

29, 30. Анна едет к сыну вопреки отказу мужа — рано утром. Свидание. Сережа — касается разными местами тела ее рук. Анна плачет...:

— Ты не думал, что я умерла?

— Я не верил...

Няня плачет, целует ей руку... Потом шепот, что-то говорит ей, и Анна хочет уйти. Сережа:

— Еще не уходи. Он не скоро приедет сюда. Лучше тебя нет.

31. Анна рассматривает карточки Сережи (в комод); попала карточка Вронского.

32. Анна решает ехать в театр. Вронский:

— Вы знаете, что нельзя ехать.

— Я умоляю...

— ?

— Потому что это может причинить вам то, что etc...

— Весь свет там.

32. Скандал в театре — даже из соседней ложи (полковой командир). (160)

## VI

(1—16. Кити — Левин в деревне. «Васенька Веселовский» — ревность Левина. Кознышев и Варенька — «беседа о грибах»).

?17—23—24. Анна и Вронский уже в деревне. Неожиданный приезд Долли. Анна:

— Что ты считаешь о моем положении?

Долли:

— Я ничего не считаю, а если любишь человека, то любишь всего, какой он есть...

Анна:

— Если у тебя есть грехи, они все простились бы тебе за твой приезд и твои слова...

Анна говорит:

— Я непростительно счастлива!..

О тяжести жизни в Петербурге: даже Бетси... (283)

(«Цемент? Размазня... (Васенька)») (Все время — противоречия...) После «счастлива» она в спальне принимает морфий. (290)

?(25—30—31. Дворянские выборы. Левин. Облонский. Вронский. Анна тревожится — одна, неприятное письмо Вронскому от нее. (323)



32. Начало охлаждения. Морфий... Вронский «показывает самостоятельность». Возвращение Вронского с выборов: холоден. Больше: злоба в глазах... (328)

## ТАРАС БУЛЬБА

Обнесенный высокой стеной двор Академии в Киеве. На дворе — буйно-веселая ватага молодых казаков и среди них сыновья казацкого полковника Бульбы, Остап и Андрей. Эта молодежь кончила учение, завтра они едут по м<sup>на этом рукопись обрывается</sup>.

## БРАТЯ ЗЕМГАННО

Цыганка Степанида.

Ортанс — канатная плясунья.

Геркулес.

Джанны — трапеция и жонглер.

Кошгрю — клоун, «гуттаперчевый человек».

Томазо Бескапе — «мим двух миров», автор пантомимы.

Геркулес, истощенный человек, теряет силу.

«Контакт нервов» у акробатов — крик «Go!»<sup>1</sup>.

Пара серьезных и грустных клоунов-философов. «Je te relèverai d'un coup de pied dans le cul...»<sup>2</sup>.

Герой спрыгивает с верха омнибуса (в Лондоне).

Вина не пьют.

Он прогуливается перед афишей со своим именем, остановился. Разговор женщин. Его узнали по портрету.

«Les artistes doivent s'astreindre à une hygiène des prêtres»<sup>3</sup>.

Герой ужинает у дамы: холодно любезен. Дама оскорблена. Мстит.

---

<sup>1</sup> Сразу! (фр.).

<sup>2</sup> Я тебе наподдам пинком под зад... (фр.).

<sup>3</sup> Артистам следует соблюдать режим (фр.).

Закулисы — быт, картина. («Les Frères Zemganno»<sup>1</sup>. 150.)

«Ох!» — всей публике... Музыка — и пауза!

Брат на краю бочки, а другой с трамплина прыгает на его плечи. И 1-й — падает, потеряв равновесие, 2-й стучается с размаху о бочку, падает на землю, поднимается — и сейчас же снова падает.

Герой — целомудренный, жертвует женщиной, которую любит, убивает ее (трапеция?) — потому что она губит его своей любовью, он ослабел. Вся труппа, дружная (Степанида), требует, чтоб он ее уволил, он предпочитает... Последняя ночь... {Можно соединить с «кольцами»}. {«Вильгельм Телль — выстрелом?»}

В этой дружной семье с появлением Мэри начинаются раздоры, ревности etc... «Геркулес» подрезает трапецию — в тот же решительный вечер...

У героя к ней (Томпкинс?) — антипатия. Клоун за <1 нрзбр.>. А она — все время фиксирует его глазами покупателя рабов на рынке...

Американка мисс Томпкинс: катанье на санях по аллее, усыпанной сахарным песком; «ураган» — воспроизводимый в номере. (184, Z)

NB Она в отеле, утром, на трапеции, полуголая, курит папиросу (изумленная горничная). Постоянно цепляется за трапецию...

Сцена с директором цирка, запрещающим ей курить.

В сцене с героем в цирке: он дает ей пинок в нос в клоунаде.

Она была акробаткой, вышла замуж, через год муж умер, она стала миллионершей, но не забыла о своем искусстве.

Она летит с трапеции на трапецию — с вскриком индейцев.

Эта таинственная Томпкинс в манеже, на ковре, в подушках. Лошади, украшенные драгоценностями...

Садистическое пристрастие: видеть всякие катастрофы, извержения вулканов, казнь в Париже etc...

Капризы: заплатила, чтобы разрушили беседку в саду дома, где она жила («disgracious»<sup>2</sup>); заплатила 1000 франков, чтобы в

---

<sup>1</sup> «Братья Земганно» (фр.).

<sup>2</sup> «некрасивая» (фр., искаж.).



ресторане уволили непонравившегося ей гарсона («он имеет вид продавца барометров»). Она не выносила никаких противоречий.

Необычайное здоровье, здоровая, правильная жизнь... Когда она, потная, прыгала на свою лошадь, пахло теплым хлебом. Красивое, крепкое тело, красивое лицо, но — хищное, в простоте...

После № Томпкинс — ее паузу отдыха — заполнял клоун (герой). Он говорил от имени всех ее бесчисленных обожателей... Он воспевал (иронически преувеличивая) ее тело, он признавался в любви, он затягивал эту паузу — публика хохотала...

Публика хохотала, особенно галерка. Кричали:

— Еще! Еще!

Он цеплялся за хвост лошади Томпкинс, умоляя... Когда она раскланивалась гордо, почти не сгибая тела, он передразнивал ее *rigidité*<sup>1</sup>... Он преследовал ее уже и на репетициях...

NB Le cirque ambulant<sup>2</sup> de <1 нрзбр.>, Amoris <1 нрзбр.>.

Зебры; гиппо; «Эдип»; слоны танцующие; японские эквилибристы; арабские прыгуны; *trapèzes volants*<sup>3</sup> — французы.

Представление: клоуны, *trapèzes volants*; эксцентрические танцы; аттракционы.

«Спотыкающийся» печальный<?> клоун: «l'auguste» qui trébuché<sup>4</sup>. Знаменитый Beby. <1 нрзбр.>.

Дура деревенская — невеста (в пантомиме — как у Фрателли).

M. Loyal — dresseur des chevaux<sup>5</sup>. Интеллигентная наружность и нелепые приключения.

Клоун-auguste — <1 нрзбр.>, который разыгрывает из себя хитреца, выходящего победителем из всех положений.

Лампочка в зад, вертящийся парик.

Слон наступает на нее...

Слон в штанах.

Le dompteur — укротитель.

---

<sup>1</sup> скованность (фр.).

<sup>2</sup> Передвижной цирк (фр.).

<sup>3</sup> воздушные акробаты на трапециях (фр.).

<sup>4</sup> «величественный», который спотыкается (фр.).

<sup>5</sup> Месье Лойяль — дрессировщик лошадей (фр.).

Пантомима (сначала — репетиция?), во время которой выстрелы (холостые); пистолет оказывается заряжен. Промах!

Один другому:

— Ты что — хочешь, чтоб я прыгал вниз с вершины башни Сен-Жака?

Прыжок с трамплина — на 13°.

Слон несет на хоботе танцовщицу. Кладет ее на землю, наступает на нее, прикрытую доской (она проваливается в трюм, на этот раз — трюм закрыт).

Шимпанзе — ревнует, бесится...

Trapèzes volants. «Икар».

Акробатические танцы: негры; Ж.Бейкер.

Аржантина.

Эксцентрики. Велосипедисты.

Борьба с самим собой (Frères Pichel)<sup>1</sup>.

NB Связанная женщина в ящике, которую пронзают шпагами — открывают ящик, ее там не оказывалось. А тут — она оказалась убитой.

Пирамида на атлете: наверху — герой.

Акробаты: casse-cou<sup>2</sup>; на мотоцикле etc.

Прыжок с крыши цирка в бассейн 3 м. диаметром.

Акробат на трапедии: стул на трапедии etc.

Карлик — «у ковра».

Канатоходцы. Жонглеры. Человек-змея.

Женщина-змея.

Contorsionnistes<sup>3</sup>: вносят небольшой <1 нрзбр.> ящик, и из него постепенно выползают как змеи руки, ноги человека (Kingston). Затем человек снова складывается — и вползает в ящик...

Danseurs de cordes<sup>4</sup>. Стул на канате etc...

---

<sup>1</sup> Братья Пишель (фр.).

<sup>2</sup> сорвиголова (фр.).

<sup>3</sup> здесь: люди-змеи (фр.).

<sup>4</sup> Канатоходцы (фр.).



# КОММЕНТАРИИ









В настоящем томе в наиболее полном виде представлены произведения Е. Замятина для кино и о кино. Многие киносценарии и статьи печатаются впервые по рукописям.

В раздел «Киносценарии» включены как киносценарии, так и либретто (синописисы, экспозе), краткие наброски сценариев, которые так и не стали основой художественных фильмов, не получили воплощения на экране.

Многие из литераторов, касавшиеся в своих воспоминаниях времени пребывания Замятина за границей, полагали, что писатель не сумел реализовать себя за пределами родины, ничего сравнимого с прежними своими произведениями он не создал. На это обращал внимание А. М. Ремизов: «...за пять лет заграничной жизни... все он куда-то торопился... или это его сценарии отнимали все его время? — кинематографический сценарий! какое тут словесное искусство? ... И каким ненужным показался мне дурацкий кинематограф — работа последних лет Замятина; ведь дело его жизни, все эти словесные конструкции русского лада — это наше русское, русская книжная казна» (*Ремизов А. М. Собр. соч. М., 2003. Т. 10. С. 302, 303*).

Критик и журналист Александр Бахрах пытался объяснить работу Замятина для кино стремлением что-то заработать и в то же время остаться вне политики: «Общался он здесь с немногими, предпочитая людей, причастных к кинематографу. Может быть, ему казалось, что они находятся «над схваткой», а кроме того, для них он мог работать. В частности, он создал сценарий по горьковской «На дне» и другой — по «Анне Карениной», которые не были осуществлены. Как всякие кинематографические затеи, сценарии оплачивались очень щедро, но антракты в заказах были часто просто нескончаемы, и тем не менее понятно, как в бытовом отношении Замятин тянул свою лямку, писал ли он, а если и писал, то скорее для своего письменного стола. В зару-

бежных изданиях он участия не принимал, советские его «бойкотировали» (*Бахрах А. В.* По памяти, по записям // Новый журнал. 1996. № 198—199. С. 238). Подобных суждений можно встретить множество, однако они зачастую не отражали реальной картины. В данном случае Бахрах поражает своей неосведомленностью: живя в эти годы в Париже, он даже не заметил, что фильм по сценарию Замятина (в соавторстве с Ж. Компанейцем) по горьковской пьесе «На дне» был признан лучшим французским фильмом 1936 г.

Многие кинематографические приемы Замятин использовал в своих прозаических произведениях задолго до того, как написал первый сценарий. Так что обращение к этому виду искусства было вовсе не случайно. И если сам Замятин иногда в своих высказываниях отзывался о своей работе сценариста с пренебрежением, то это вовсе не является свидетельством малоценности его сценариев как произведений литературы. Киносценарии — это произведения иного вида искусства, и к ним, конечно же, следует прилагать иные критерии. Если в прозе значение имеет и каждое слово, и сочетание слов, и их ритм, и скрытый смысл, порой таящийся за воспринимаемым словом, подтекст, то в сценарии главное — изобразительная сила. Если в прозе движения души, психологию героев можно рассказать, то в сценарии всего этого можно добиться лишь показом. В лекции «Современная русская литература», с которой Замятин выступил еще в апреле 1918 г., он подметил существенную черту новой прозы, роднящую ее с кинематографом. Замятин о кино здесь не говорит, но он ощущает интуитивно точку, сближающую литературу и кино: «Неореалисты не рассказывают, а показывают, так что и к произведениям их больше подходило бы название не рассказы, а показы».

Однако лишь десять лет спустя Замятин обратился непосредственно к сценарной работе: он написал сценарий по своей повести «Север» и даже присутствовал на съемках. Режиссер А. Ивановский не был доволен своей работой. И Замятина тоже первый опыт поверг в уныние. Однако вскоре он написал сценарий по рассказу «Пещера», но режиссер Ф. Эрмлер на этот раз отверг работу Замятина и пригласил более опытного сценариста Б. Леонидова. В результате хотя снятый фильм и вызвал некоторый интерес, но идеи и образы рассказа Замятина были искажены, драма превратилась в мелодраму с примитивно-бодрым финалом.



Третья попытка создать сценарий была предпринята Замятиным в 1931 г. Это уже не инсценировка, а вполне оригинальный сценарий по собственной идее. Он сохранился лишь в рукописи. До реализации дело не дошло. Сценарий называется «Подземелье Гунтона» и основан на английском материале.

До отъезда за рубеж Замятин, видимо, написал еще несколько сценариев. Но из них сохранился лишь один: «Одиннадцать и одна».

Последующие опыты относятся уже к заграничному периоду жизни Замятина. И есть основания полагать, что здесь присутствовало не только желание заработать деньги более крупные, чем давала чисто литературная работа. Известно, что на Западе одним литературным трудом живут лишь единицы, а многие тысячи литераторов должны зарабатывать на жизнь либо преподавательской работой, либо в сферах, далеких от искусства.

Замятин выбрал сферу, наиболее ему близкую (он был автором нескольких пьес и справедливо считал, что драматургический опыт поможет ему в создании сценариев). Однако мир кино — замкнутый мир. Здесь крутятся большие деньги. Пробиться новичку, да еще иностранцу (пусть он даже известный писатель!), здесь почти невозможно. Одного таланта мало. Необходимо знать правила игры на этом поле деятельности, конъюктуру, необходимо чувствовать не только потребности зрителей, но и вкусы продюсеров и режиссеров. Замятин лишь постепенно стал постигать, на какой путь он ступил. И то, что по крайней мере один фильм был снят по его сценарию, — это уже достижение.

Мотивы своей работы для кино Замятин называл в интервью, данном парижскому корреспонденту английской газеты «Манчестер гардиан» Александру Верту в декабре 1932 г. Свою работу над сценариями, предпринятую еще в Советской России, он назвал актом самозащиты, поскольку кино в какой-то степени позволяло уйти из-под жесткой власти цензуры. Однако здесь сказалась некоторая наивность Замятина. Да, кино — коллективное творчество, и преследовать одного Замятина, не затрагивая интересы режиссера, всего съемочного коллектива, конечно, невозможно. Вместе с тем, воздействуя на режиссера, власти могут в значительной мере исказить первоначальный замысел писателя и получить результат, далекий по смыслу от прозаической первоосновы. Так и получилось с фильмами, созданными по произведениям Замятина в Советс-

кой России: «Северная любовь» режиссера А. В. Ивановского и «Дом в сугробах» Ф. М. Эрмлера. Они утратили драматизм произведений Замятина «Север» и «Пещера». Еще задолго до того, как Замятин обратился к работе для кинематографа, он многое знал о нем и понимал его принципы. Он видел в нем синтетическое искусство, а, как известно, свою статью «О синтетизме» он написал в 1922 г.

Замечания, адресованные Александру Верту по поводу сценария по роману «Анна Каренина», показывают, что Замятин стремился не только участвовать в создании сценариев кино, но и теоретически обосновывать тот или иной выразительный прием киноискусства: «Диалог следует вырезать, потому что и диалог, и психологию надо переводить в кинематические формы. Вещь должна быть зримой и динамичной. Во всех моих книгах вы увидите, что вместо последовательного изложения я использую метод флэшбэка, так что он мне вполне знаком <флэшбэк — прием неоднократного замедленного повторения ряда ключевых кадров для запечатления деталей эпизодов. — *Сост.*>. Диалог у меня тоже сведен к самому главному, самым существенным фактам. Однако есть один момент, который приведет в ярость литературных пуристов. В фильме много движения — движение не прекращается, и зрительный материал очень хорош, в частности, очень хорошо можно передать бега. Но имейте в виду, что вскоре после первой встречи Анны с Вронским проходит год, по истечении которого он становится ее любовником. Этот год ухаживания Толстым не описан. Кинематографическими средствами нельзя передать провал в целый год; чтобы передать течение этого времени, я вставил несколько флэшбэков, показывающих ухаживанье Вронского. Я знаю: будут кричать, что я замахнулся на святое. Но что тут поделаешь? На экране вещи надо показывать, а не рассказывать. В каком-то смысле все мои литературные вещи были кинематическими; я никогда не объяснял; я всегда показывал и предлагал» (цит. по: Харви Б. Евгений Замятин — сценарист // Киноведческие записки. М., 2001. № 53. С. 103—104).

Из публикуемых в настоящем томе неоконченных статей, набросков о кино видно, что Замятин глубоко интересовался кино как видом искусства и средством пропаганды, что он подходил к написанию сценариев не подобно ремесленнику, овладевшему несколькими техническими приемами, а как художник, творец.



Он видит огромную роль тенденциозности в кино, политической ангажированности, и вместе с тем акцент на развлекательности, на мнимой безыдейности американской кинопродукции рассматривает как своего рода пропаганду ухода от важных проблем современности, а значит, ту же тенденциозность, прикрытую нарядами бесхитростности и примитивности.

Работу Замятина в качестве сценариста можно рассматривать как реализацию присущего ему стремления идти по линии наибольшего сопротивления. Киносценарий был не освоенной им профессией, и Замятин стремился ею овладеть. И хотя успехи в этой сфере художественного творчества, мягко говоря, несоизмеримы с тем, чего он достиг в прозе, все же, думается, что при наличии заинтересованных режиссеров те сценарии или их наброски (либретто, синопсисы, экспозе) могли послужить основой для ярких, зрелищных и умных фильмов.

\* \* \*

Помимо киносценариев и статей о кино в том включены воспоминания писателя, публицистические статьи, работы о театре, рецензии, интервью, предисловия и послесловия к книгам и журнальным публикациям зарубежных и отечественных авторов, а также цикл статей о современной Замятину русской литературе.

Ряд произведений на родине писателя печатается впервые.

Основными источниками для публикаций в данном томе, помимо архивных материалов, служили издания:

1. *Замятин Е.* Сочинения. Т. 4. Мюнхен, 1988 (под ред. Евгении Жиглевич и Бориса Филиппова при участии Александра Тюрина). Коротко ссылки на это издание даются так: Сочинения. Т. 4. (Далее — страницы).

2. *Замятин Евгений.* Я боюсь: Сост. и коммент. А. Ю. Галушкина, М. Ю. Любимовой; Подг. текста А. Ю. Галушкина, М. Ю. Любимовой; Вступ. ст. В. А. Келдыша. — М.: Наследие, 1999. Коротко ссылки на это издание даются так: Я боюсь. (Далее — страницы).

## АВТОБИОГРАФИЯ (с. 3)

Впервые: *Замятин Евг.* Собр. соч. Т. 1. М.: Федерация, 1929. Печатается по рукописи в исправленном виде.

# КИНОСЦЕНАРИИ

## Север (с. 7)

Публикуется впервые по рукописи, хранящейся в Бахметевском архиве Колумбийского университета.

Сценарий является одним из первых опытов Замятина в этом жанре. Написан в 1927 г. по собственной повести «Север». Снятый по нему в 1928 г. режиссером Александром Ивановским фильм «Северная любовь» оказался неинтересным и не оставил следа в кинематографе. Самому Замятину фильм не понравился. Замятин понимает, что успех фильма зависит не только от автора сценария, но и от режиссера и актерского ансамбля. Но все же начинается фильм со сценария, поэтому в нем необходимо драматическое напряжение, которое должно передаться зрителю. В данном случае, очевидно, режиссер и актеры не сумели передать в полной мере драматизм сценария Замятина.

## Одиннадцать и одна (с. 10)

Публикуется впервые по рукописи, хранящейся в Бахметевском архиве Колумбийского университета.

Сценарий, очевидно, был написан в конце 20-х — начале 30-х гг. XX в. В записных книжках Замятина содержится несколько набросков этого сценария.

Замятину явно не давалась заключительная часть, и он сохранил различные концовки в сценариях, не меняя общей сюжетной линии. Но именно от финала зависело и раскрытие образов персонажей. Перед Замятиным стояла дилемма: оставить недосказанность или показать определенно положительные образы всех героев. Очевидно, он предоставил решать этот вопрос режиссеру и потому сохранил два варианта концовки.

## Подземелье Гунтона (с. 14)

Впервые: Новое о Замятине. М.: Изд-во «МИК», 1997. С. 158—175. (Публикация Райнера Гольдта.)

Печатается по данной публикации.

Публикация немецкого исследователя осуществлена по рукописи писателя, хранящейся в Отделе рукописей ИМЛИ.

Этот сценарий, очевидно, был написан Замятиным как одна из последних попыток учесть социальный заказ властей



на родине и вместе с тем не покривить душой, не предать собственных воззрений на современный мир и его противоречия. Но и в данном случае попытка оказалась тщетной: сценарий остался невостребованным.

### **Сибирь (с. 28)**

Публикуется впервые по рукописи, хранящейся в Бахметевском архиве Колумбийского университета.

Печатается один из вариантов сценария, написанного Замятиным по своей повести «На куличках». Авторская датировка данного варианта: 25 ноября 1931 года, то есть время нахождения автора уже за границей.

### **Д-503 (с. 37)**

Впервые: Новый журнал. 1989. № 176. С. 130—133. (Публикация А. Тюрина.)

Печатается по данной публикации.

Сценарий написан Замятиным по роману «Мы» (авторская датировка 15 июля 1932 г.). Однако к тому времени Голливудом уже была выпущена фантастическая комедия «Вообрази!» (1930), явно построенная на основе замятинского сюжета; в 1931 г. эта комедия появилась на экранах во Франции под названием «Любовь в 2000 году». Так что сценарий Замятина уже воспринимался как нечто вторичное. Видимо, поэтому переговоры с американской студией «Фьючер Продакшн», которые Замятин вел до конца 1932 г., окончились ничем. Об этом сообщал Замятин в письме к Джоан Маламут (см.: Харви Б. Евгений Замятин — сценарист // Киноведческие записки. М., 2001. № 53. С. 103).

В Бахметевском архиве сохранились версии сценария на английском, французском и русском языках.

### **Стенька Разин (с. 41)**

Впервые: Замятин Е. Сочинения. Т. 4. С. 95—112.

Печатается по данному изданию.

Сценарий написан в 1932—1933 гг. для студии «Вандор-филмз», которой руководил русский эмигрант Михаил Залкинд. Сценарий был написан специально для Шаяпина.

Проект не был реализован.

## **Пиковая дама (с. 59)**

Публикуется впервые по рукописи, хранящейся в Бахметевском архиве Колумбийского университета.

Сценарий написан на основе пушкинской повести, однако Замятин внес множество своих сюжетных вариаций, исходя из требований западного зрителя и специфики кино. Написан примерно в 1933–1934 гг.

## **Царь в плену (с. 76)**

Впервые: Сочинения. Т. 4. С. 113–132.

Печатается по данному изданию.

Сценарий написан в 1933–1934 гг. Он был послан автором в числе других американскому переводчику, другу Замятина, Чарльзу Маламуту 14 мая 1935 г. «Посылаю Вам три сценария, нет, четыре», — писал Замятин (письмо находится в Бахметевском архиве). В цитируемой ранее статье Б. Харви указывается, что этими сценариями были: «Царь в плену», «Великая любовь Гойи», «Бич Божий» и «Пиковая дама» (с. 101).

*...восклицание вполголоса: «Какая наглость!»* — В этом месте замечание автора на рукописи: *«Усилить. 1) Семейный тайный совет (дядья, мать etc.) с участием Шувалова, митрополита — о возможном перевороте, регентстве etc. 2) Предложение отречься — в виде намека.*

*«Сторож» знает...* — В авторской рукописи утрачена 32-я страница. Ее содержание восстановлено по авторскому резюме. Слова в скобках добавлены подготовителями мюнхенского издания сочинений Замятина.

## **Вешние воды (с. 98)**

Публикуется впервые по рукописи, хранящейся в Бахметевском архиве Колумбийского университета.

Сценарий написан по мотивам одноименного романа И. С. Тургенева в 1933–1934 гг.

## **Война и мир (с. 102)**

Публикуется впервые по рукописи, хранящейся в Бахметевском архиве Колумбийского университета.

Сценарий написан по роману Л. Н. Толстого в 1933–1934 гг.



## **Великая любовь Гойи (с. 117)**

Публикуется впервые по рукописи, хранящейся в Бахметевском архиве Колумбийского университета.

Сценарий существует в нескольких вариантах. Был написан примерно в 1934 г. Так же, как и предыдущие сценарии, был отправлен в Америку, однако поставлен там не был.

## **Дездемона (с. 124)**

Публикуется впервые по рукописи, хранящейся в Бахметевском архиве Колумбийского университета.

Сценарий написан в 1934—1935 гг.

## **Бог танца (с. 131)**

Впервые: Литературная учеба. М., 2004. № 6. С. 163—171. (Публикация Ст. Никоненко и А. Тюрина.)

Печатается по рукописи, хранящейся в Бахметевском архиве Колумбийского университета.

Сценарий написан в 1934—1935 гг. в двух вариантах. Выбор танцора в качестве героя объясняется популярностью русского балета за рубежом, в частности во Франции.

В сценарии Замятин говорит о тех же проблемах, которым посвящены многие его прозаические произведения: о любви, ревности, коварстве, предательстве.

## **Нос (с. 139)**

Публикуется впервые по рукописи, хранящейся в Бахметевском архиве Колумбийского университета.

Синописис написан в середине 30-х гг., примерно в 1935 г. Сам Замятин дату написания не обозначил. Однако, судя по предполагаемому применению звуковых эффектов, это было время, когда звуковое кино стало уже обыденным явлением.

Сценарий существует в различных вариантах, незначительно отличающихся. В нем несомненны мотивы «Сирано де Бержерака» Эдмона Ростана, но действие разворачивается в современных условиях, и сюжет, герои, характеры явно предполагают реализацию сценария для западного зрителя, привыкшего к хеппи-энду, к легкому и динамичному развитию действия и при этом

не ждущего решения каких-то сложных проблем на экране. Исследователь Наталья Нусинова полагает, что «в финале сценария «Нос» Замятин окончательно сводит свои собственные счета с кинематографом... Финал — истинный хеппи-энд, поскольку писатель пожелал своему герою того же, о чем втайне мечтал и сам: покончить с кинематографом так, чтобы не было возможности в него вернуться (а лучший способ для этого — быть отвергнутым)». (Нусинова Н. Когда мы в Россию вернемся... М., 2003. С. 224).

Однако, думается, этот вывод не вполне верен. Несмотря на неудачи, Замятин снова и снова обращался к кинематографическому жанру, ибо не хотел признаться в поражении. Плыть по течению было не в его характере.

### **Жизнь начинается снова (с. 150)**

Впервые: Литературная учеба. М., 2004. № 6. С. 158—163. (Публикация Ст. Никоненко и А. Тюрина.)

Печатается по рукописи, хранящейся в Бахметевском архиве Колумбийского университета.

Сценарий написан в 1935 г. Существует в двух вариантах. Как и предыдущие два сценария, он посвящен миру искусства, который Замятин хорошо знал еще по России. Известно, что он не только написал прославившую его «Блоху», но и участвовал в ее постановке. И совершенно справедливо Замятин полагал, что психология людей мира искусства мало чем отличается у представителей разных народов и стран.

### **На дне (с. 161)**

Публикуется впервые по рукописи, хранящейся в Бахметевском архиве Колумбийского университета.

Сценарий написан в 1935 г. Замяτιным и Жаком (Яковом) Компанейцем по одноименной пьесе Горького.

Относительно участия Замятина в работе над сценарием существует много противоречивых версий. Дело в том, что окончательный, режиссерский сценарий был написан режиссером Жаном Ренуаром и сценаристом Шарлем Спааком. Но несомненно, что роль Замятина-сценариста здесь была первостепенной. Вот что по этому поводу говорит Брайан Харви: «Когда речь идет об авторстве фильма, его обычно называют картиной Ренуара, а роль



Замятина незаслуженно умаляется. Однако в интервью газете «Нью-Йорк таймс», озаглавленном «Горький на целлулоиде» и приуроченном к выходу фильма на экран, Жан Ренуар отзывался о сценарии, соавторами которого были Замятин и Жак Компане-ец, как о великолепной поэме в прозе, которой требовалась серьезная доработка, чтобы превратиться в рабочий сценарий.

...Сам Ренуар своему сотрудничеству с Замятиным придавал большое значение: спустя полтора месяца после смерти писателя неофициальный вечер, посвященный его памяти, завершился воспоминаниями Ренуара о деятельности Замятина» (*Харви Б. Евгений Замятин — сценарист // Киноведческие записки. М., 2001. № 53. С. 104*).

Признание этой работы Ж. Ренуара лучшим французским фильмом 1936 г., конечно же, является и оценкой сценарной работы Евгения Замятина.

### **Мазепа (с. 177)**

Впервые: Литературная учеба. М., 2006. № 6. С. 148—158. (Публикация Ст. Никоненко и А. Тюрина.)

Печатается по рукописи, хранящейся в Бахметевском архиве Колумбийского университета.

Сценарий завершен 15 января 1936 г. Существует в двух вариантах, незначительно отличающихся.

### **Чингиз-хан (с. 193)**

Публикуется впервые по рукописи, хранящейся в Бахметевском архиве Колумбийского университета.

Печатаются два варианта концовки.

Сценарий написан в 1936 г. и является, видимо, одной из последних работ Замятина-киносценариста.

### **Добрыня (с. 197)**

Публикуется впервые по рукописи, хранящейся в Бахметевском архиве Колумбийского университета.

Хотя это сочинение и включено в данный раздел, оно не является в точном смысле сценарием для кино. Составители взяли на себя смелость включить его в раздел сценариев, поскольку внешняя форма сближает либретто балета и киносценарий.

Либретто написано в 1932—1933 гг. для предполагаемой постановки, в которой должен был принимать участие известный русский танцовщик Л. Ф. Мясин (1895—1979).

### **Симфония Бородина (с. 200)**

Публикуется впервые по рукописи, хранящейся в Бахметевском архиве Колумбийского университета.

Данное либретто балета, как и предыдущее, было написано в 1932—1933 гг. для Л. Ф. Мясина, который в 1933 г. обратился к постановке хореографических симфоний.

## **О ТЕАТРЕ И КИНО**

Проявляя огромный интерес к театру, Замятин написал несколько драматических произведений (см. наст. изд., т. 3). Вместе с тем у него мы постоянно наблюдаем сочетание художественной практики и теоретическо-критического осмысления литературы и искусства.

В данный раздел включены статьи и интервью писателя, посвященные проблемам театрального искусства и кино.

### **Народный театр (с. 203)**

Впервые: Блоха: Игра в 4 д. Евг. Замятина. Сб. ст. Е. Замятина, Б. М. Эйхенбаума, Н. Ф. Монахова и др. Л., 1927. С. 3—11.

Печатается по данному изданию.

В этой статье Замятин, как и в других своих литературно-критических работах, провозглашая свободу творчества, независимость от официальной идеологии (в качестве отрицательного примера он приводит Народный дом — созданное в начале XX в. культурно-просветительное учреждение в Петербурге, задачей которого была пропаганда идей правящего режима и примитивно-развлекательные действия, направленных на то, чтобы отвлечь сознание народных масс от реальных проблем), утверждает основу для возрождения нового театрального искусства — традиции народного театра.

Вслед за Михаилом Глинкой («народ создает музыку, мы лишь ее аранжируем») Замятин провозглашает: именно опора на народное творчество приводит к успеху профессиональных масте-



ров — С. Коненкова, Б. Кустодиева, Н. Рериха, К. Петрова-Водкина, Н. Лескова, А. Ремизова, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова, И. Стравинского.

### Будущее театра (с. 208)

Впервые: Russian Literature Triquarterly. 1975. № 12. (Публикация Г. Керна.)

Печатается по: Сочинения. Т. 4. С. 430—435.

*Сколько Лиров, всеми преданных и забытых, пустили по свету революции?* — Замятин сравнивает судьбу одинокого, преданного близкими героя шекспировской трагедии короля Лира с судьбами многочисленных больших и малых королей, преданных и изгнанных из своих стран в результате революций XIX—XX вв.

*А разве сроки платежей, надвигавшиеся на Ивара Крэгера, не страшнее, чем Бирнамский лес Макбета?* — В трагедии Шекспира «Макбет» заглавный герой, шотландский полководец, пожелал узнать свое будущее, обратившись к вещим сестрам — ведьмам. Те вызвали духов, и третий из них, младенец в короне и с деревом в руках, предсказал Макбету, что он не будет побежден, пока Бирнамский лес не двинется на Дунсианский холм. Макбет, успокоенный предсказанием, уверовал в свою непобедимость. Но однажды прибежал гонец, охваченный страхом: он видел, как Бирнамский лес двинулся на Дунсианский холм!

В действительности полководец Малькольм, двинувший свои войска против Макбета, чтобы скрыть истинную численность войск, приказал своим солдатам нести перед собой срубленные ветви деревьев. На расстоянии казалось, что действительно движется лес.

Макбет принял сражение и был убит.

Ивар Крэгер (1880—1932) — шведский предприниматель, создатель огромной спичечной империи. Он стремился к расширению своего бизнеса, привлекая акционеров высоким процентом прибыли, и по сути создал одну из первых финансовых пирамид. Покончил жизнь самоубийством.

*...однажды первые страницы всех газет будут заполнены отчетами о международной женеvской конференции по вопросам государственного человеководства...* — Частично прогноз Замятина стал сбываться уже через двадцать — тридцать лет после написания статьи: стали планировать семьи в Индии, Китае, ряде дру-

гих стран; обсуждаются проблемы искусственного оплодотворения, суррогатного материнства и т. п.

*...мир от демократии явно идет к диктатуре...* — Здесь Замятин указал на процесс, который шел весь XX век и продолжается поныне в разных странах и различных формах.

*Звуковое кино — это тоже только «хлеб военного времени».* — Относительно будущего звукового кино Замятин ошибся. Кино не стало эрзац-театром, а превратилось в самостоятельный, развивающийся вид искусства.

### Современный русский театр (с. 213)

Лекция, прочитанная в Праге 20 декабря 1931 г.

Впервые на чешском языке: *Sondobe ruska divadlo* (пер.: V. Koenig). *Raspravi Aventina*. 18.VII. Praga, 1932. P. 145—146, 154;

на немецком языке: *Das russischer Theater* (пер.: M. Gorlin). *Osteuropa*. 1. Okt. Berlin, 1932. S. 10—25;

на французском языке: *Le theatre russe contemporain*. *Mercure de France*. LX, 826, 15 nov. Paris, 1932. P. 50—71;

на сербскохорватском языке: *Moderno rusko pozoriste*. *Ruski Archiv*. 22/23. Beograd, 1933. P. 14—22;

на русском языке: Сочинения. Т. 4. München, 1988. S. 436—453.

Печатается по мюнхенскому изданию.

Русский авторский текст статьи не сохранился. Переведенная на французский, немецкий и сербскохорватский язык, она была напечатана в 1932—1933 гг. в Праге, Париже, Берлине и Белграде.

Для четвертого тома Сочинений был сделан обратный перевод с французского текста Александром Тюриным; фразы, отсутствующие во французском тексте, были переведены Евгенией Жиглевич с немецкого языка.

Статья стала одной из первых публикаций Замятина после его приезда на Запад.

*Одному из самых дальновзорких Гамлетов нашего времени — Освальду Шпенглеру...* — Замятин имеет в виду немецкого философа и историка Освальда Шпенглера (1880—1936), автора нашумевшей книги «Закат Европы» (1-й т. — 1918, 2-й т. — 1922), в которой он предсказывал кризис и гибель всех областей культу-



ры Запада. На смену искусству, поэзии, духовности приходит техницизм, власть машин, нивелирование человеческой личности. Книга «Закат Европы» оказала огромное воздействие на философскую и историческую мысль XX в. Многие пророчества Шпенглера: о возрастающем единстве дисциплины, о слиянии отдельных наук, о перенасыщенности научного языка символической — сбылись. Так же прав оказался Шпенглер, утверждая о возрастающем воздействии техники на природу и человечество.

*Однажды летним вечером 1931 года я ужинал там с известным американским режиссером Сесилем де Миллем...* — Сесиль Блаунт Де Милль (1881—1959) — один из основоположников американского кино. Поставил фильмы: «Зачем менять жену» (1920) и др. После отъезда за границу Замятин, поддерживая с ним переписку и при его посредничестве, предполагал реализовать свои сценарии в Голливуде. Однако планам не суждено было осуществиться.

*В свое время для мейнингенцев это было столь же невозможно, как теперь это невозможно для театров Мейерхольда, Станиславского и Таирова.* — Мейнингенский театр существовал с конца XVIII в. в г. Мейнинген (Германия), отличался высокой сценической культурой и слаженным ансамблем. Замятин подчеркивает это же достоинство театров российских режиссеров. Таиров Александр Яковлевич (1885—1950) — народный артист РСФСР (1935), сценическую деятельность начал с 1905 г., организатор (1914) и руководитель Камерного театра, стремился к «синтетическому театру» романтического и трагедийного репертуара.

*...можно было думать, что своим ошеломляющим успехом этот театр обязан случаю, объединившему... плеяду актерских талантов: Москвина, Качалова, Леонидова, Станиславского, Лужского, Книппер-Чехову, Лилину...* — Замятин перечисляет наиболее выдающихся актеров Художественного театра.

Москвин Иван Михайлович (1874—1946) — народный артист СССР (1936); в МХТ с 1898 г. Лауреат Гос. премий СССР (1943, 1946). Среди известных его ролей — Федор («Царь Федор Иоаннович»), Протасов («Живой труп»), Лука («На дне»). Качалов (наст. фам. Шверубович) Василий Иванович (1875—1948) — народный артист СССР (1936), в МХТ с 1900 г. Был первым исполнителем ряда ролей в пьесах А. Чехова и М. Горького (Тузенбах, Барон), создал замечательные образы в мировой классике (Гамлет, Чацкий и др.). Леонидов Леонид Миронович (1873—1941) — народный артист СССР (1936), в МХТ с 1903 г.; доктор искусст-

воведения. Сочетал трагедийную масштабность образов с острой характерностью. Среди известных ролей — Дмитрий Карамазов, Плюшкин. Книппер-Чехова Ольга Леонардовна (1868—1959) — народная артистка СССР (1937), в МХТ с 1898 г. Лауреат Гос. премии СССР (1943). Жена А. П. Чехова. Первая исполнительница ролей в пьесах Чехова — Маша («Три сестры»), Раневская («Вишневый сад»), Горького — («На дне») и др. Лилина (Перовщикова) Мария Петровна (1866—1943) — народная артистка РСФСР (1933), с 1889 г. — жена Станиславского, высоко ценил ее талант А. П. Чехов. В Московском Художественном театре сыграла ведущие роли в лучших спектаклях.

*В прошлом году умер Лужский.* — Лужский (Калужский) Василий Васильевич (1869—1931) — один из выдающихся деятелей МХТ, актер, режиссер, педагог. Основные роли сыграл в спектаклях по произведениям А. П. Чехова, А. Н. Островского, М. Горького, Ф. М. Достоевского. Указание на время смерти Лужского уточняет, что статья написана в 1932 г.

*...главою этого нового театра был Михаил Чехов, известный в Берлине по своим выступлениям у Рейнхардта...* — Чехов Михаил Александрович (1891—1955) — актер, режиссер; племянник А. П. Чехова; с 1928 г. жил за рубежом. Рейнхардт Макс (1873—1943) — немецкий актер и режиссер. В созданных им театрах и студиях (Берлин, Вена) экспериментировал в области театра формы; в 1933 г. эмигрировал в США.

*Театр Таирова обладает... такой трагедийной актрисой, как Коонен...* — Коонен Алиса Георгиевна (1889—1974) — народная артистка РСФСР; с 1905 г. — в МХТ, в 1914—1949 гг. — в Камерном театре; жена А. Я. Таирова.

*...сияли такие имена, как Давыдов, Кондрат Яковлев, Южин, Степан Кузнецов.* — Давыдов Владимир Николаевич (наст. имя и фам. Иван Николаевич Горелов, 1849—1925) — актер, педагог, народный артист Республики (1922); на сцене с 1867 г., в 1880—1924 гг. работал в Александринском театре. Яковлев Кондрат Николаевич (1864—1928) — актер, заслуженный артист Республики (1921), Герой Труда (1923); на сцене с 1889 г., с 1906 г. — в Александринском театре; среди известных ролей — Порфирий Петрович («Преступление и наказание» по Ф. М. Достоевскому). Южин (наст. фам. Сумбатов) Александр Иванович (1857—1927) — актер, драматург, театральный деятель; народный артист Республики (1922); с 1882 г. — в Малом театре, с 1909 г. — управляющий труппой, затем директор театра. Создал романтическо-



героические образы в пьесах Ф. Шиллера, В. Гюго и др. Кузнецов Степан Леонидович (1879–1932) — актер, народный артист Республики (1929); на сцене с 1901 г., с 1925 г. — в Малом театре.

*Громадный успех имела пьеса Булгакова «Дни Турбиных»... цензурой затем запрещенная.* — Пьеса «Дни Турбиных» (пост. в 1926 г. во МХАТе) была снята с репертуара в апреле 1929 г. 18 февраля 1932 г. постановка была возобновлена.

*Во 2-м Московском Художественном театре вот уже шесть сезонов идет «Блоха», пьеса автора этой статьи... В том же театре публика довольно дружелюбно приняла также пьесу Афиногенова «Чудак»...* — Второй Московский Художественный театр был создан в 1924 г. на основе 1-й Студии МХТ, работал до 1936 г. О постановке «Блохи» см. коммент. в т. 3 настоящего Собрания сочинений. Афиногенов Александр Николаевич (1904–1941) — драматург; его пьесы «Чудак» (1929), «Страх» (1931), «Машенька» (1940) и др, посвященные современным нравственным проблемам, пользовались большой популярностью.

*...«Мандат» Эрдмана... один из редких примеров подлинной сатиры, которой литературный климат в России сейчас мало благоприятствует...* — Эрдман Николай Робертович (1902–1970) — драматург, сценарист, поэт; его яркие сатирические драмы «Мандат» (1925), «Самоубийца» (1928) и другие пользуются до сих пор успехом. В 1933 г. был арестован и затем провел три года в ссылке в Сибири.

### **Театр в Советской России. Два великана: Станиславский и Мейерхольд (с. 230)**

Впервые: The Theatre in Soviet Russia: An Interview with Eugene Zamiatin. 1. Two Big Men: Stanislavsky and Meyerhold // Manchester guardian. 1932. 6 December. P. 9, 10.

На русском языке печатается впервые.

Публикация представляет собой интервью, взятое у Замятина парижским корреспондентом газеты «Манчестер гардиан» Александром Вертом (1901–1969). Интервью Замятин давал, находясь на вилле своего друга художника Бориса Григорьева, где он гостил с женой Людмилой Николаевной осенью и зимой 1932 г.

*...был, по существу, русской Французской Комедией...* — Французская Комедия (Комеди Франсэз) — старейший французский

драматический театр; основан в конце XVIII в., здание театра расположено неподалеку от Лувра.

*У Вахтангова — «Путина».* — Автор пьесы «Путина» был Юрий Львович Слезкин (1885—1947).

*Появилась пьеса Киршона «Хлеб».* — Владимир Михайлович Киршон (1902—1938) — драматург, один из крупных деятелей РАППа, его пьеса «Хлеб» (1930) — о проведении коллективизации. Участвовал в травле М. Булгакова. В 1937 г. был арестован, умер в заключении.

## Москва — Петербург (с. 233)

Впервые: Slavische Rundschau. Leipzig, 1933. Bd. 5. № 5. S. 298—310; 1934. Bd. 6. № 3. S. 174—187 (на нем. яз. под загл.: «Moskau — Leningrad»); на рус. яз. Новый журнал. 1963. № 72. С. 115—137.

Впервые в России: Наше наследие. 1989. № 6. С. 107—113. Публикация и примечания А. Н. Стрижева.

Печатается по рукописи, хранящейся в Бахметевском архиве Колумбийского университета.

Статья написана специально для журнала «Slavische Rundschau»; согласно датам на рукописи, хранящейся в Бахметевском архиве, первая часть закончена в июле 1933 г., а вторая — в декабре того же года.

*«Москва — женского рода, Петербург — мужеского»...* — Замятин здесь и далее цитирует статью Гоголя «Литературные записки 1836 года».

*...великолепные работы Растрелли, Гваренги, Томона, Воронихина...* — Замятин перечисляет наиболее значительных архитекторов, которые создали большую часть зданий Петербурга во второй половине XVIII — первой половине XIX в. Гваренги (или Кваренги) Джакомо (1744—1817), уроженец Италии, переехал в Петербург в 1779 г. и здесь построил множество дворцов, жилых домов, административных, научных и учебных заведений в стиле русского классицизма. Среди лучших работ архитектора здание Академии наук в Петербурге, Концертный зал в Царском Селе, Эрмитажный театр, здание Смольного института, Екатерининский институт и др. Он участвовал также в строительстве некоторых сооружений в Москве (например, Институт скорой помощи им. Н. В. Склифосовского).



*...видной издалека золотой головы... уже нет.* — Храм Христа Спасителя был построен как памятник мужеству народа, отразившего наполеоновское нашествие 1812 г. Строительство по указу Александра I началось в правление Николая I на берегу реки Москвы неподалеку от Кремля в 1839 г. и продолжалось 44 года, закончившись при Александре III. Над созданием храма по проекту К. А. Тона трудились лучшие архитекторы, строители и художники того времени. Среди тех, кто создавал настенные росписи, — художники В. Суриков, Г. Семирадский, И. Крамской, В. Верещагин. В 1931 г. храм был уничтожен по постановлению московских властей. Во второй половине 1990-х гг. на месте храма воздвигли его копию по старым чертежам и из новых материалов.

*...Сухарева башня, очень украшавшая площадь в конце Мясницкой улицы.* — Здесь Замятин ошибается: Сухарева башня находилась в конце Сретенки на Сретенской (потом Колхозной, сейчас вновь Сретенской) площади. Была разрушена в апреле 1934 г. (В этой связи вызывает сомнение замятинская крайняя датировка статьи — декабрь 1933 г. Видимо, все же окончательно оформлена весной 1934 г. Но тогда непонятно, как эта фраза могла появиться в немецком издании 1933 г.).

*...очень выиграл вид на кремлевскую Красную площадь после сноса Иверских кремлевских ворот и Иверской часовни...* — В настоящее время уже новые власти во избежание проникновения больших масс народа на Красную площадь восстановили Иверские ворота и часовню.

*...«конструктивные» комбинации каменных кубов, типа работ Корбюзье.* — Ле Корбюзье (наст. фам. Жаннере) Шарль Эдуар (1887–1965) — французский архитектор; один из создателей современной архитектуры; стремился эстетически выявить функционально оправданную структуру сооружения. По его проектам было построено несколько зданий в СССР, в частности дом Центросоюза (позже ЦСУ СССР) на ул. Кирова, 29, в Москве, в 1928–1936 гг. Оказал влияние на советских архитекторов.

*...угрюмый куб Института Ленина в самом центре Москвы...* — Здание было построено в 1927 г. по проекту С. Чернышева, на Советской пл. (ныне Тверская пл.). В настоящее время в здании находится Российский центр хранения и использования документов новейшей истории.

*Один из виднейших московских архитекторов, Щусев...* — Щусев Алексей Викторович (1873–1949) — видный советский архи-

тектор, академик (1943); Гос. премии СССР (1941, 1946, 1948, 1952); участвовал в проектиров. Казанского вокзала (1914—1926), Мавзолея В. И. Ленина (1924—1930), гостиницы «Москва» (1932—1938) и др.

*...вплоть до необычайно выразительной, грузной фигуры Александра III...* — Памятник Александру III работы Паоло Трубецкого (открыт в 1909 г.) в 1937 г. был убран с площади Московского вокзала.

*...памятник Минину и Пожарскому переселился с своего прежнего места...* — В 1930 г. памятник Минину и Пожарскому был передвинут с места, где он ранее был воздвигнут (напротив нынешнего Мавзолея), ближе к собору Василия Блаженного, чтобы освободить место для прохождения парадов и демонстраций.

*...художников, объединившихся под именем «Мир искусства»...* — «Мир искусства» (1898—1924) — русское художественное объединение, созданное в Петербурге А. Н. Бенуа и С. П. Дягилевым; издавало одноименный журнал. Выдвигало лозунги чистого искусства и преобразования жизни искусством. Для живописи и графики представителей этого объединения характерны утонченная декоративность, изящная орнаментальность и стилизация (сюда входили, помимо перечисленных автором, М. В. Добужинский, Е. Е. Лансере, К. А. Сомов, А. П. Остроумова-Лебедева и др.). Велики достижения мирискусников в области театральной декорации и книжной графики.

*«Трамвай Б», «Бубновый валет»...* — «Трамвай Б» — под таким названием в 1915 г. прошла выставка футуристов в Петрограде. «Бубновый валет» — объединение московских художников (1910—1916), чьи живописно-пластические поиски исходили из творчества П. Сезанна, кубизма, фовизма и при этом обращались к традиционным приемам русского лубка и народной игрушки, стремились решить проблемы формы при помощи цвета и выявления материальности натуры (П. П. Кончаловский, А. В. Куприн, И. И. Машков, А. В. Лентулов, В. Д. и Д. Д. Бурлюки и др.).

*...самозванцы — «ахровцы» (от «Ассоциации художников революции» — «АХР»)*... — АХР (1928—1932; с 1922 г. называлась АХРР — Ассоциация художников революционной России) — наиболее влиятельное объединение художников в Советской России; ликвидировано в апреле 1932 г. на основе постановления ЦК ВКП(б). Преемником ассоциации стал Союз советских художников.

*...в годы военного коммунизма...* — «Военный коммунизм» — экономическая политика первых лет Советской власти в услови-



ях Гражданской войны и разрухи 1918–1921 гг. Для нее характерны национализация всей крупной и средней промышленности и бывших частных мелких предприятий, максимальная централизация руководства промышленностью и транспортом, распределительная уравнительная система по карточкам, полное уничтожение свободной торговли и всеобщая трудовая повинность, продразверстка — отобрание «излишков» продуктов у крестьян, уравнительный принцип оплаты труда. После Кронштадтского восстания в марте 1921 г. на X съезде ВКП (б) эта политика была отменена и был провозглашен переход к НЭПу — новой экономической политике.

*...его вассалы — «Театр Революции»...* — Московский театр революции создан на базе Театра революционной сатиры в 1922 г.; с 1954 г. переименован в Московский театр им. Вл. Маяковского.

*...большая часть постановок... потерпела крушение (балет «Болт» в Петербурге, опера «Прорыв» в Москве, опера «Лед и сталь» в Петербурге).* — Замятин называет ряд спектаклей агитационного характера: хореографическую постановку «Болт» (муз. Д. Шостаковича, балетмейстер Ф. Лопухов), оперу «Прорыв» (муз. С. Потоцкого, сюжет С. Городецкого — о Гражданской войне), оперу В. Дешевова «Лед и сталь» в Ленинградском академическом театре оперы и балета.

*«На посту»* — критико-теоретический орган Российской ассоциации пролетарских писателей; существовал в 1923–1925 гг.; в 1926–1932 гг. он выходил под названием «На литературном посту».

*...проходили целые процессии литературных флагеллантов...* — Флагелланты (лат. flagellans, flagellantis) — бичующиеся, религиозное течение, возникшее в Италии в XIII в., проповедовало публичное самобичевание ради искупления грехов.

*...М. Горький писал...* — Цитируется статья Горького «О прозе», опубликованная в 1933 г. сразу в двух изданиях: Год шестнадцатый: Альманах. 1. М., 1933, и в журнале «Литературная учеба» (№1).

## Театр и кино в Советской России (с. 257)

Публикуется впервые по рукописи, хранящейся в Бахметевском архиве Колумбийского университета.

Текст, очевидно, представляет собой набросок для беседы с А. Вертом в декабре 1932 г.

*Специфические... виды театра... «Живые газеты».* — Одной из форм массовых театральных представлений в первые после-революционные годы, весьма популярной в народе, были агитационные суды, стремившиеся воспроизвести картину судебного процесса. «Подсудимыми» на агитсудах были враги революции: Капитал, Дезертир, Спекулянт, Лодырь. Подобные представления, основанные на актуальном газетном материале, назывались «живыми газетами». Включали монологи, коллективную декламацию, частушки, фельетоны и т. п. В 1923 г. возник первый профессиональный театр такого типа — «Синяя блуза», издававший газету с одноименным названием.

### **Кино (с. 259)**

Публикуется впервые по рукописи, хранящейся в Бахметевском архиве Колумбийского университета.

Судя по содержанию, написано предположительно в 1933 г.

### **«Трехмерный фильм» (с. 260)**

Публикуется впервые по рукописи, хранящейся в Бахметевском архиве Колумбийского университета.

### **<Кинематографические параллели> (с. 260)**

Публикуется впервые по рукописи, хранящейся в Бахметевском архиве Колумбийского университета.

### **Театральные параллели (с. 263)**

Публикуется впервые по рукописи, хранящейся в Бахметевском архиве Колумбийского университета.

Рукопись представляет собой набросок одной из лекций о современном искусстве в Советском Союзе, с которыми Замятин выступал в Бельгии и Голландии летом 1935 г. Авторская датировка рукописи — июнь 1935 г.

*...премьера оказывалась и дерньерой пьесы.* — Дерньера (фр. *dernière*) — последняя. Имеется в виду, что первая постановка становилась и последней.

*...в Мариинском театре в Ленинграде после первого представления снят был «производственный» балет с увлекательным загла-*



вием «Болт». — Музыку к балету «Болт» (1931) написал Дмитрий Дмитриевич Шостакович, отдав дань конструктивизму и натурализму.

*Немногим дольше в том же театре жила опера «Лед и сталь»...* — Автором оперы «Лед и сталь» (1930) был композитор Владимир Михайлович Дешевов (1889—1955). Об этой опере, постановка которой готовилась и в Оперной студии Художественного театра, К. С. Станиславский писал своему брату Владимиру 12 июля 1930 г.: «Как жаль бедных актеров, что они так много труда тратят на недаровитую вещь». (Станиславский К. С. Собр. соч. М., 1999. Т. 9. С. 427.)

*...появился новый mot d'ordre <лозунг (фр.)> — «шекспиризация театра».* — Призыв к «шекспиризации» театра, к большому психологизму, прозвучал на одном из собраний драматургов в противовес пролеткультовским лозунгам внесения индустриальных методов в театральное искусство.

## ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА И ПУБЛИЦИСТИКА

Литературная критика и публицистика занимали важное место в литературной деятельности Замятина. Причем очень часто взгляды писателя, его общественная и эстетическая позиция не совпадали с господствующими в то время идеями как в политике, так и в искусстве. Неслучайно цикл своих статей (который был оборван цензурой после первой же публикации) он назвал «Беседы еретика». Замятин считал, что именно еретики являются двигателями прогресса во всех сферах человеческой активности, без еретиков наступил бы застой, остановка, смерть. При этом он полагал, что каждый человек обладает правом высказывать свою точку зрения и отстаивать ее силой слова, но не оружия.

В данном разделе собраны литературно-критические и публицистические выступления писателя, и вместе с работами, включенными в 3-й том настоящего издания, они позволяют увидеть в Замятине одного из крупных русских критиков и публицистов первой половины XX в.

Замятин выступает не просто как свидетель истории, анализирующий общественные явления своего времени, но и как провидец; его многие критические высказывания сохраняют свое значение и по сей день. Он был, конечно, не одинок. Но, возможно, был более резок в своих оценках, чем другие литераторы.

Всякого рода регламентации и примитивизация духовной жизни в стране вызывали его отторжение. Он не порывал с властью, но и не хотел быть ее соучастником в несправедливых делах, о чем заявлял прямо и откровенно. Он хотел участвовать и участвовал в просвещении народа, но не желал быть рупором бездарных, а иногда и направленных против личности решений партийных руководителей. Разумеется, Замятин в запальчивости не всегда был справедлив в оценке творчества и поведения отдельных писателей. Но он был искренен и всегда был готов признать свою ошибку или заблуждение. Он не считал угождение некоторым литераторов благом для литературы и общества, а воспевание вождей — задачей литературы. Все это в конечном счете вылилось в конфликт с руководством страны и привело к решению покинуть родину. Однако и за рубежом Замятин не считал себя вправе чернить свою страну, сохранял советский паспорт и стремился дать объективную картину художественной жизни своей родины, потому что он верил в силы народа, в дух народа, в его стремление к свободному развитию и в его возможность достигнуть свободного развития.

В этот раздел книги включены также заметки о современной советской литературе и предисловия к переводам ряда книг западноевропейских писателей. Замятин всячески стремился к сближению народов разных стран, к взаимопониманию между ними, а потому и знакомство с литературой западных стран считал важнейшим элементом в развитии самосознания русских людей.

### **Журнал для пищеварения (с. 271)**

Впервые: Я боюсь: С. 14—16.

Печатается по данной публикации.

Это первая литературно-критическая статья Е. Замятина. А. Галушкин датирует ее по времени выхода рецензируемого номера журнала «Новые мысли» (Пг., 1908. № 1. Ноябрь).

*...поднимается с веселым фонариком толстопузый и сытый Джон Буль, не видевший ни муки России, ни пролитой крови.* — Джон Буль — собирательный образ англичанина. Видимо, Замятин намекал на имя издателя: Д. Ж. Мак-Доналда.

*...два рассказа, заимствованных из серии Ната Пинкертона и Ника Картера...* — Замятин имеет в виду анонимные серии бро-



шюр, посвященных похождениям сыщиков Ната Пинкертон и Ника Картера, заполонившие российский книжный рынок в конце XIX — начале XX в.

*...есть и «Родина»... и приложение к «Свету», и «Русское знамя»...* — «Родина» (1879—1917) — еженедельный литературно-художественный журнал, выходивший в Петербурге. «Свет» — ежедневная националистическая газета, выходившая в Петербурге (1882—1917), в качестве приложения к ней выпускались «Листки прибавлений». «Русское знамя» — ежедневная газета, орган черносотенного «Союза русского народа», выходившая в Петербурге (1905—1917).

*Больно видеть Сологуба, Олигера, Каменского, Боцяновского...* — Замятин называет имена популярных в те годы писателей, чьи произведения достойно были представлены в российской периодике начала XX в. Кроме упомянутых писателей, в журнале были также напечатаны произведения А. Грина, Т. Л. Щепкиной-Куперник, А. С. Рославлева, Якова Година, Л. Андрусона и др.

### «Энергия» (с. 273)

Сборник первый и второй. Изд-во типогр. «Энергия».

Впервые: Ежемесячный журнал. 1914. № 3. С. 156—157 (подпись: Евг. З.).

Печатается по: Сочинения. Т. 4. С. 493—496.

*...рассказ Карашева «Огонь».* — Здесь, видимо, опечатка: имеется в виду Владимир Александрович Амфитеатров-Кадашев (1888—1942).

*Не красит Карашева и соседство с Никандровым...* — Имеется в виду рассказ Николая Никандровича Никандрова (наст. фам. Шевцов, 1878—1964) «Искусство».

*...он ведь как гидра Лернейская...* — Лернейская Гидра — в греческой мифологии чудовищная девятиголовая змея, жившая в Лернейском болоте; считалась непобедимой, поскольку вместо отрубленных голов у нее вырастали новые. Победа над чудовищем стала одним из 12 подвигов Геракла: он прижигал место отрубленной головы горящей головней.

*...чтобы в краску вогнать Оливера Лоджа...* — Английский физик Оливер Лодж (1851—1940) пытался научными методами обосновать спиритизм и телепатию. Несостоятельность таких попыток, в частности, показал И. И. Мечников.

## «Сирин» (с. 276)

Сборник первый и второй.

Впервые: Ежемесячный журнал. 1914. № 4. С. 157—158 (подпись: Евг. З.).

Печатается по: Сочинения. Т. 4. С. 497—499.

*Очень просты... стихи Ф. Сологуба...* — В первом сборнике напечатаны несколько триолетов Сологуба из циклов «Земля родная» и «Очарование дорог». Критик А. А. Измайлов писал о триолетах Сологуба: «Это заметки из дневника поэта, который записывает приходящие ему в голову звенящие строки, гуляя, читая газету, проезжая в вагоне поезда»... (Русское слово. 1914. 7 июня).

*...Бальмонт дошел... до... своих «Вицлипуцли»...* — Верховное божество ацтеков в стихотворении Бальмонта названо несколько иначе: Витцлипохтли (*Бальмонт К. Зовы древности*. СПб., 1908. С. 37).

## Бернгард Келлерман. Сочинения. Т. I — IV (с. 279)

(Романы «В туннеле», «Ингеборг», «Море», «Идиот»)

В переводе с нем. Изд-во «Прометей».

Впервые: Ежемесячный журнал. 1914. № 5. С. 155.

Печатается по: Сочинения. Т. 4. С. 500—502.

## Елизавета Английская (с. 281)

Впервые: Новая жизнь. 1918. 11 янв.

Печатается по: Сочинения. Т. 4. С. 543—544.

Поводом к написанию статьи послужило убийство в ночь с 6 на 7 января 1918 г. депутатов Государственной думы и Учредительного собрания, членов ЦК партии кадетов Андрея Ивановича Шингарева и Федора Федоровича Кокошкина. Они были арестованы 28 ноября 1917 г. как враги революции и заключены в Петропавловскую крепость, однако в связи с плохим состоянием здоровья 6 января их перевели в Мариинскую больницу, где они и были убиты группой ворвавшихся в больницу матросов-анархистов. По указанию В. И. Ленина было проведено расследование, и спустя несколько месяцев пять человек были осуждены за это преступление.



*Комиссар по морским делам Дыбенко...* — Дыбенко Павел Ефимович (1889—1938) — матрос Балтийского флота, член РСДРП(б) с 1912 г.; в 1917 г. — председатель Центробалта; в 1918 г. — нарком по морским делам Советской России; впоследствии занимал командные военные должности.

### Презентисты (с. 283)

Впервые: Дело народа. 1918. 31 марта (подпись: Мих. Платонов).

Печатается по: Сочинения. Т. 4. С. 338 — 340.

Статья написана в связи с выпущенной 15 марта 1918 г. В. Маяковским, Д. Бурлюком и В. Каменским однодневной «Газеты футуристов». Вожди футуризма, по сути дела, признавали в этой газете существующее положение вещей в стране осуществлением их чаяний, т. е. претворением будущего в настоящем.

Это стремление футуристов стать официальным искусством нового строя было воспринято Замятиным как предательство свободного искусства.

*...прекрасная Где-то-тамия найдена...* — Такой назвал страну будущего В. Каменский в стихотворении «Один + ночью» из сборника «Звучаль веснеянки» (М., 1918. С. 6).

*...презентисты в том же самом «Манифесте» красногвардейски контролируют благонадежность авторов...* — Имеется в виду цитированный выше «Манифест летучей федерации футуристов», подписанный Д. Д. Бурлюком, В. В. Каменским и В. В. Маяковским, где они осуждали театры, которые ставят пьесы старорежимных авторов, в частности драму «Царь Иудейский» (автором ее был К. Р. — великий князь Константин Константинович Романов, 1858—1915).

*...см. интервью Луначарского...* — Замятин имеет в виду интервью Луначарского, опубликованное в газете «Новая жизнь» 29 марта 1918 г., в котором тот заявил, что советская власть может пойти на сотрудничество «с наиболее интеллигентными и творческими слоями буржуазии».

*...тлеют старческой страстью урнингов...* — Урнингами в медицинской литературе начала XX в. называли гомосексуалистов.

*...хлебать из одной чашки со сретенным старцем Иеронимом Ясинским?* — Ясинский Иероним Иеронимович (1850—1931) — плодовитый прозаик, поэт, публицист; был редактором ряда жур-

налов. За свою долгую жизнь не раз менял свои политические и эстетические позиции — от народничества и реализма переходил на позиции чистого искусства и охранительства; в начале XX в. стремился занять независимую позицию; с восторгом встретил Октябрьскую революцию, работал в Пролеткульте. А. Луначарский приветствовал его отношение к революции в статье «Сре-тенье» (Известия. 1917. 17 ноября).

### Скифы ли? (с. 285)

Впервые: Мысль. Пг., 1918. Сб. 1. С. 285—293 (подпись: Мих. Платонов).

Печатается по данной публикации.

Статья написана в связи с выходом второго выпуска альманаха «Скифы» в конце 1917 г. В этом же выпуске напечатана повесть Замятина «Островитяне». Однако политически Замятин расходился с основным направлением альманаха.

*...видится Иванову-Разумнику...* — Иванов-Разумник (наст. имя и фам. Разумник Васильевич Иванов, 1878—1946) — критик, историк литературы.

*...это просто Крыленко.* — Николай Васильевич Крыленко (1885—1938) — в Октябрьскую революцию — член ВРК; в 1917—1918 гг. — Верховный главнокомандующий; с 1918 г. — председатель Верховного трибунала, с 1928 г. — прокурор РСФСР, с 1931 г. — нарком юстиции РСФСР, с 1936 г. — СССР.

*...да здравствует Константин Победоносцев!* — Константин Петрович Победоносцев (1827—1907) — государственный деятель, юрист, обер-прокурор Синода в 1880—1905 гг.; считался символом душителя всяких свобод.

*...Не чернец беседует...* — Замятин вольно цитирует две строфы из поэмы С. Есенина «Марфа Посадница», высоко оцененной такими разными писателями и критиками, как М. Цветаева, М. Горький, В. П. Правдухин, В. Л. Львов-Рогачевский.

### О служебном искусстве (с. 295)

Впервые: Дело народа. 1918. 30 апреля (подпись: М. П.).

Печатается по: Сочинения. Т. 4. С. 545—546.

Статья Замятина связана с дискуссией в петроградской печати, посвященной проблеме сноса памятников старой России



на основании декрета от 12 апреля 1918 г. «О памятниках республики». Юрий Анненков отказался принять участие в оформлении первомайского праздника, во время которого предполагалось «торжественно свергнуть» «коронованных болванов».

Заметка Замятина звучит актуально и сегодня, когда, руководствуясь лишь политическими соображениями, свергают монументы, представляющие не только историческую, но и художественную ценность (например, снос памятника Ф. Дзержинскому).

### **В Передвижном театре (с. 296)**

Впервые: Дело народа. 1918. 7 апреля. № 13 (подпись: М. П.).  
Печатается по: Сочинения. Т. 4. С. 514—515.

### **«Над пучиной» Энгеля (с. 297)**

Впервые: Дело народа. 1918. 12 апреля. № 17. С. 4.  
Печатается по: Сочинения. Т. 4. С. 516—517.

### **Домашние и дикие (с. 298)**

Впервые: Дело народа. 1918. 4 мая (подпись: Мих. Платонов).  
Печатается по: Сочинения. Т. 4. С. 341—343.

Статья представляет собой отклик на статью А. Блока «Интеллигенция и революция» (впервые напечатана в газете «Знамя труда». 1918. № 22. 19 января; в черновой рукописи поэта датировано: 30 декабря 1917 — 6 января 1918 г.). Статья Блока, призывавшего понять суть разрушительной стихии революции, «слушать Революцию всем телом, всем сердцем, всем сознанием», вызвала резко критическое отношение со стороны литераторов как левой, так и правой ориентации — от М. Пришвина до З. Гиппиус. Замятин первоначально резко не принял статью Блока и лишь позже смягчил свое отношение к позиции поэта, осознав его искреннюю веру в созидательные силы революции, которые пока что не были явлены. Ведь Блок звал вовсе не к примирению с теми эксцессами, которые принесла с собой стихия, а к пониманию их истоков, а значит, и к поискам своего пути в революционную эпоху.

*Это — поэтический фагоцитоз: верой и фантазией, как тельцами фагоцитов, облекается инородное... тело... —* Здесь Замятин не вполне удачно применяет аналогию из биологии. Открытое

И. И. Мечниковым явление фагоцитоза представляет собой захват и поглощение одноклеточными организмами или особыми клетками — фагоцитами живых клеток и неживых частиц. Вряд ли уместно наделять поэзию Блока этим свойством.

*...Ломать коням тяжелые крестцы...* — цитата из стихотворения Блока «Скифы» (1918).

### О лакеях (с. 301)

Впервые: Дело народа. 1918. 15 мая (подпись: М. П.).

Печатается по: Сочинения. Т. 4. С. 547—548.

Заметка написана в связи с занятием членами партии левых эсеров некоторых постов в Совете комиссаров Северной Коммуны; на II съезде Советов Северной Коммуны левые эсеры были утверждены комиссарами почты и телеграфа, путей сообщения, государственного контроля; 10 мая 1918 г. эсер П. Прошьян был назначен министром внутренних дел. Лишь после левоэсеровского мятежа 6—7 июля 1918 г. все они были отстранены от должности.

*Левые эсеры... отказались разделять ответственность советской власти за иностранную политику.* — Имеется в виду Брестский мир Советской России с Германией, Австро-Венгрией, Болгарией, Турцией (3 марта 1918 г.).

### О белом угле (с. 302)

Впервые: Новая жизнь. 1918. 30 мая (подпись: Инж. Ев. З.).

Печатается по: Сочинения. Т. 4. С. 549—551.

В этой работе по поводу статьи Якова Исидоровича Перельмана (в будущем автора десятков книг, популяризирующих науку, — «Занимательная физика», «Занимательная математика» и др.) Замятин выступает не только как публицист, но и, используя свои научные знания, дает конкретные рекомендации, как вывести страну из экономического кризиса. Некоторые из предложенных писателем идей были реализованы (в частности, создание небольших местных электростанций).

### О равномерном распределении (с. 304)

Впервые: Новая жизнь. 1918. 2 июня (подпись: Мих. Платонов).

Печатается по: Сочинения. Т. 4. С. 344—347.



В статье, рассматривая некоторые пролеткультовские журналы, Замятин резко выступает против идеи особой пролетарской культуры, против противопоставления пролетарской и буржуазной науки и т. п. Критические замечания Замятина сохранили свою значимость и поныне, а его борьба против примитивных пролеткультовских теорий в конечном счете оказала воздействие и на политику партии и государства в отношении искусства: деятельность Пролеткульта была осуждена.

*...не место им в счастливом фаланстере.* — Согласно учению французского социалиста-утописта Шарля Фурье (1772—1837) фаланстеры — это огромные дворцы, в которых будут жить и работать члены идеального социалистического общества будущего; здесь предусматривались жилые помещения, мастерские, библиотеки, общественные столовые, театры, учреждения для воспитания детей и т. д. Предполагалось, что эти условия будут способствовать всестороннему развитию человека.

*...позорище загнанного в Маркизову Лужу Балтийского флота...* — В соответствии с условиями Брест-Литовского мирного договора (Брестского мира) суда Балтийского флота не имели права выходить в открытое море и находились на консервации в восточной части Финского залива, в Кронштадте (бытовое название этой части залива — Маркизова Лужа).

### Они правы (с. 308)

Впервые: Дело народа. 1918. 18 июня (подпись: Мих. Платонов).

Печатается по: Сочинения. Т. 4. С. 552.

В этой заметке, как и в напечатанной ранее сказке «Четверг», Замятин выступает как борец за свободу печати. На этой позиции он оставался всегда на протяжении всей своей жизни.

*...он один против тысяч был страшен: ему дали цикуты.* — Власти обвинили древнегреческого философа Сократа (ок. 470—399 до н. э.) в «поклонении новым божествам» и «развращении молодежи» и приговорили его к смертной казни, дав яд цикуты.

*Хилый и нищий Галилеянин с рыбаками.* — Имеется в виду Иисус Христос с первыми учениками — апостолами.

## Бунт капиталистов (с. 309)

Впервые: Дело народа. 1918. 20 июня (подпись: М. Платонов).

Печатается по: Я боюсь. С. 43.

Поводом к написанию заметки стал расстрел красноармейцами голодной демонстрации в пригороде Петрограда Колпино 9 мая 1918 г. В результате погибло несколько женщин. Вскоре рабочие Ижорского завода, расположенного в Колпино, объявили забастовку. Эти события заставили советское правительство принять экстренные меры для борьбы с голодом. Чтобы объяснить ситуацию, В. И. Ленин направил питерским рабочим письмо «О голоде» (напечатано в «Правде» 22 мая 1918 г.).

## Великий Ассенизатор (с. 310)

Впервые: Дело народа. 1918. 21 июня (подпись: Мих. Платонов).

Печатается по: Сочинения. Т. 4. С. 553–555.

*А на Фоминой неделе ушли Великого Ассенизатора.* — Фомина неделя — первая неделя после Пасхальной недели.

## Последняя страница (с. 312)

Впервые: Дело народа. 1918. 23 июня (подпись: Мих. Платонов).

Печатается по: Сочинения. Т. 4. С. 556.

Написано в связи с расстрелом 21 июня 1918 г. бывшего царского адмирала А. М. Щастного, перешедшего на сторону советской власти; уже после расстрела он был обвинен в подготовке мятежа. Смертная казнь была применена вопреки ее официальной отмене на II Всероссийском съезде Советов 26 октября 1917 г. (во исполнение пункта 11 Программы РСДРП — см. Программа РСДРП. М., 1917. С. 9). На деле смертную казнь впоследствии применяли.

*...прокурор Павлов... «исполнял свой долг»...* — Имеется в виду Главный военный прокурор России В. П. Павлов, который после Декабрьского восстания 1905 г. подписывал многочисленные смертные приговоры военно-полевых судов; в 1906 г. он был убит эсером Н. Егоровым.



*...не расправа Муравьева... или Скоропадского...* — М. А. Муравьев, левый эсер (1880—1918), в июле 1918 г. командовал войсками Восточного фронта. Павел Петрович Скоропадский (1873—1945) — один из организаторов контрреволюции на Украине в Гражданскую войну, гетман Украинской державы (1918), в эмиграции с 1918 г. в Германии; впоследствии сотрудничал с фашистами.

### Беседы еретика (с. 312)

Впервые: Дело народа. 1919. 20 марта (подпись: М. П.).

Печатается по: Я боюсь. С. 46—48.

Это была последняя публикация Замятина в газете, вскоре она была закрыта. Замятин не зря называл себя еретиком. Его позиция по отношению к проводимой в ту пору официальной политике была явно оппозиционной.

*Проникли в деревню и допустили здесь маленькую «ошибку», как недавно назвал это Луначарский.* — Выступая на IX городской конференции РКП(б) 11 марта 1919 г., Луначарский признал, что политика насильственного приобщения среднего крестьянства к социализму является ошибкой.

### Рай (с. 315)

Впервые: Дом искусств. 1921. № 2. С. 91—94 (подпись: Мих. Платонов).

В статье Замятина ярко выражено неприятие литературы Пролеткульта и близких к нему направлений.

*...творение... Иалдабаофа...* — В мифологии гностицизма, религиозно-философского течения поздней античности; Иалдабаоф — низшая космическая сила, установившая законы земного мира.

*...Престолы и Власти гремят «Te Deum», а Начала и Силы — «Miserere»...* — Престолы и Власти, Начала и Силы — в христианстве бестелесные разумные духи, ангелы, которые принимают участие в жизни людей. «Te Deum» (лат.) — начало католической молитвы «Тебя, Бога, хвалим». «Miserere» (лат.) — начало католической молитвы «Помилуй меня, Боже».

*В небо плечами-небоскребами упрись...* — Здесь и далее Замятин цитирует (иногда неточно) стихи поэтов, напечатанные в

журналах, объединявших поэтов-пролеткультовцев, либо вышедших из Пролеткульта. Так, в журнале «Кузница» (1920—1922) печатались поэты, входившие в литературное объединение «Кузница» (1920—1931): Сергей Александрович Обрадович (1892—1956), Алексей Яковлевич Дорогойченко (1894—1947), Владимир Тимофеевич Кириллов (1890—1943) (ему принадлежат известные строки из стихотворения «Мы»: «Во имя нашего Завтра — сожжем Рафаэля, разрушим музеи, растопчем искусства цветы», 1917), В. Д. Александровский и др. Для их творчества характерны восторженность, прославление деяний пролетариата, вера в торжество всемирного братства трудящихся, излишняя метафоричность. С переходом к нэпу многие из этих поэтов испытали творческий кризис.

*...иные — от чистого сердца, а иные — только ex officio angelorum.* — *Ex officio angelorum* (лат.) — по обязанности, положенной ангелам.

*...св.Бернард Клервоский учил...* — Бернар Клервоский (1090—1153) — французский теолог-мистик, аббат монастыря в Клерво, вдохновитель 2-го Крестового похода.

*...мотивы чрезвычайно крупновские...* — В начале XX в. и позже имя Крупп ассоциировалось с пушками, потому что на заводах немецкого сталелитейного магната Альфреда Круппа (1812—1887) и его сына Фридриха-Альфреда (1854—1902) производилось большинство пушек для Германии и по заказу других стран.

*...настоящее, «партесное», пение...* — От лат. *partes* (части) — вид хорового пения, получивший распространение в русской и украинской церковной музыке в XVII—XVIII вв.; отличительный его признак — многоголосие, преимущественно аккордового склада, с разделением хора на группы голосов.

*...выделяется только один голос: Ивана Ерошина.* — Иван Евдокимович Ерошин (1894—1965) — поэт, в то время слушатель Замятина в студии Дома искусств.

*...прославляет взятие Казани Раскольниковым...* — Федор Федорович Раскольников (наст. фам. Ильин, 1892—1939) — советский государственный и военный деятель, дипломат, литератор; в 1919—1920 гг. командовал Волжско-Каспийской военной флотилией; в 1930—1938 гг. — полпред в ряде стран, с 1938 г. — эмигрант.

*М. Белинский исторгает у читателя слезы...* — М. Белинский — псевдоним И. И. Ясинского.

*Прозаики твердо помнят мудрый завет Ф. Калинина...* — Федор Иванович Калинин (1882—1920) — литературный критик и общественный деятель, член коллегии Наркомпроса и ЦК Пролеткульта.



*...предпочитают... истинно народного Ропета...* — Иван Петрович Ропет (наст. имя и фам. Иван Николаевич Петров, 1845—1908) — архитектор, работавший в псевдорусском стиле.

*...первый от них — Кий...* — Кий — псевдоним Павла Васильевича Пятницкого. Правильное название его книги: «Не были и не сказки».

*Какой стиль: что граф Ростопчин!* — Граф Федор Васильевич Ростопчин (1763—1828), любимец Павла I, писатель, будучи губернатором Москвы, в 1812 г. писал афиши — обращения к народу. Его сочинения изданы в 1853 г.

*...arbiter elegantiarum* — законодатель вкуса (лат.).

*Гармодий* — псевдоним В. Я. Брюсова.

*...из последнего романа Уэллса «The Undying Fire».* — Роман Уэллса «Неугасимый огонь» (1918) был издан в переводе Замятина в Петрограде в 1922 г.

### «Грядущая Россия» (с. 322)

Впервые: Дом искусств. 1921. № 2. С. 94—96 (подпись: Мих. Платонов).

Печатается по: Сочинения. Т. 4. С. 518—523.

Статья представляет собой рецензию на общественно-литературный журнал «Грядущая Россия», первые два номера (и последние) которого вышли в Париже в январе — феврале 1920 г.

*...как спящий Уэллса...* — Имеется в виду роман Г. Уэллса «Когда спящий проснется» (1899).

*...как отметил... Чуковский...* — Имеется в виду статья К. И. Чуковского «Алексей Н. Толстой» в его книге «Лица и маски» (СПб., 1911).

*...Мишуке Налымову Ал. Толстой изменяет...* — Мишука Налымов — герой одноименной повести А. Толстого, первоначально напечатанной под названием «Заволжье» (1910).

*...спотыкаешься... об одного маститого дебютанта: Г. Е. Львова...* — Имеется в виду Георгий Евгеньевич Львов (1861—1925), помещик, князь, в марте — июле 1917 г. — глава Временного правительства России; эмигрант, в 1918—1920 гг. — глава Русского политического совещания в Париже.

*Стихи — Ропшина... Амари...* — Ропшин — псевдоним Б. В. Савинкова, Амари — псевдоним поэта и издателя М. О. Цетлина.

## «Вестник литературы» (с. 327)

Впервые: Дом искусств. 1921. № 2. С. 103 — 104 (без подписи).

Печатается по: Я боюсь. С. 64—65.

Рецензия на ежемесячный критико-библиографический журнал, выходивший в Петрограде в 1919—1922 гг.

## Пора (с. 328)

Впервые: Ленинградский литератор. 1989. 29 дек. (Публикация В. Акимова.)

Печатается по: Я боюсь. С. 65—67.

Статья предназначалась для «Литературной газеты» Всероссийского союза писателей, издание которой планировалось весной 1921 г., однако газета не вышла, была набрана лишь корректура.

*...по рецепту купринского капитана Сливы...* — Цитируется повесть А. И. Куприна «Поединок» (1905), гл. X.

*...ответ Дома ученых на статьи Чужого...* — Имеется в виду «Письмо в редакцию» М. Горького, С. Ольденбурга, В. Тонкова, А. Пинкевича, в котором они выступают против резких оценок в адрес современного высшего образования, с которыми выступил М. К. Лемке (под псевдонимом Чужой) в статье «Наша высшая школа» (Известия Петроградского Совета рабочих и красноармейских депутатов. 1920. 29 мая, 1 — 2 и 4 июня). «Письмо в редакцию» было напечатано в газете лишь в выдержках 15 июня. Полемика на этом не кончилась и продолжалась в газете в течение июня — июля.

*...проскочил недостаточно хвалебный отзыв о великих творениях государственного поэта Демьяна Бедного.* — Имеется в виду резко отрицательная рецензия Н. О. Лернера на книгу Д. Бедного «Земли! Земли!» (М., 1920) в журнале «Книга и революция». 1920. № 1.

## <О кончине Блока> (с. 330)

Впервые: Записки мечтателей. 1921. № 4. С. 11.

Печатается по этой публикации.

В журнале некролог дан без заглавия.



О личном отношении Замятина к Блоку свидетельствуют не только опубликованные статьи, но и, в частности, письмо к Корнею Чуковскому от 8 августа 1921 года: «Вчера в половине одиннадцатого утра — умер Блок. Или, вернее: убит — пещерной нашей, скотской жизнью. Потому что его еще можно — можно было спасти, если бы удалось вовремя вывезти за границу... Я человек металлический и мало, редко кого люблю. Но Блока — любил, и вот знать, что он умер, — ну да что говорить» (РГБ. 620. 64. 42).

*Скрябин умер тогда, когда он подошел к дверям своего «Действа»...* — Скрябин Александр Николаевич (1872—1915) — композитор и пианист. Последние годы жизни стремился создать произведение нового типа — «Мистерию», призванное преобразовать мир магической силой искусства. Он хотел осуществить синтез искусств, ввести «световую симфонию». Незадолго до смерти приступил к работе над «Предварительным действием» (прологом к «Мистерии»), однако не успел его завершить.

*...боль все такая же.* — После этой фразы в рукописи шло: «И она еще горчее оттого, что мы знаем: его можно было спасти, оттого, что мы знаем: он убит нынешней нашей жестокой, пещерной жизнью» (см.: Юность. 1988. № 5. С. 77). То есть Замятин в некрологе почти дословно повторил высказанное в письме Чуковскому. Однако, очевидно, по цензурным соображениям фраза была снята.

### **Речь на вечере памяти А. А. Блока (с. 331)**

Впервые: Наше наследие. 1990. № 6. С. 67—68. (Публ. Е. Литвина.)

Печатается по: Я боюсь. С. 145—146.

Выступление состоялось 15 ноября 1926 г. на вечере памяти А. Блока, организованном Ленинградским отделением Всероссийского союза писателей и БДТ. В вечере приняли участие Е. Замятин, историк театра, литературовед Адриан Иванович Писотровский (1898—1938), критик и литературовед Павел Николаевич Медведев (1891—1938); Любовь Дмитриевна Блок (1881—1939) прочитала стихи поэта.

*...когда был устроен последний его вечер...* — Имеется в виду вечер А. Блока в БДТ 25 апреля 1921 г.

Впервые: Россия. 1923. № 8.

Печатается по: Сочинения. Т. 4. С. 577—580.

В переработанном и сокращенном виде текст вошел в статью «Новая русская проза» (см. наст. изд. Т. 3. С. 136—137).

**Ник. Никитин. Сейчас на Западе (с. 336)**

Впервые: Русский современник. 1924. № 2. С. 287—288.

Печатается по: Сочинения. Т. 4. С. 539—540.

*...что болтает Штреземан...* — Густав Штреземан (1878—1929) — германский рейхсканцлер (август — ноябрь 1923) и министр иностранных дел Германии (с августа 1923).

*...Троцкий... защищает так называемых «попутчиков»...* — Попутчики — понятие, используемое Троцким для определения представителей искусства, разделяющих некоторые идеи революции, но органически не связанных с ней. К попутчикам относили Б. Пильняка, П. Романова, Л. Леонова и др.

*...сыплет дальше: Smoking room, Moorning Post...* — Замятин отмечает несколько нелепых ошибок у Никитина в написании английских слов: так курительная комната пишется smoking room, газета «Утренняя почта» — «Morning Post» и т. д.

*...талантливо имитирующий М. А. Чехова в «Ревизоре».* — Михаил Александрович Чехов (1891—1955) — актер и режиссер, племянник А. П. Чехова, с 1913 г. — актер МХТ, в 1921 г. исполнял роль Хлестакова; с 1928 г. жил за рубежом.

*Серапионовы братья — должны сохранить за ним этот титул...* — Николай Николаевич Никитин входил в группу «Серапионовы братья» и слушал лекции Замятина в 1919—1921 гг. В рецензии Замятина выражено не только разочарование в бывшем ученике, но и общее ироничное отношение к его путешествию, сложившееся в литературной среде Петрограда. Так, В. А. Каверин в письме Л. Н. Лунцу от 14 января 1924 г. приводит стихотворную пародию Ю. Н. Тынянова:

Ник. Никитин посетил  
Англию инкогнито,  
И Европа вся дрожит,  
В рог бараний согнута.

(Каверин В. Литератор: Дневники и письма. М., 1988. С. 17).



## **Шесть девяток (с. 338)**

Впервые: Рукописные памятники. Вып. 3, ч. 1. Рукописное наследие Евгения Ивановича Замятина (сост. Л. И. Бучина, М. Ю. Любимова). СПб., 1997. С. 430.

Роман Б. Неверова, видимо, благодаря рецензии Замятина был издан в Ленинграде в 1930 г. Рецензии на вышедшую книгу были резко отрицательными.

Какие-либо сведения об авторе отсутствуют. Очевидно, этот роман остался единственной публикацией Б. Неверова.

## **Л. Борисов. Четыре с плюсом. Рассказы (с. 338)**

Впервые: Рукописные памятники. Вып. 3, ч. 1. Рукописное наследие Евгения Ивановича Замятина. СПб., 1997. С. 436.

Печатается по этому изданию.

Отзыв на рукопись Леонида Ильича Борисова (1897–1972), известного к тому времени по сборнику стихов «По солнечной стороне» (1922) и детективному роману «Ход конем» (1927) (высоко оцененному М. Горьким), способствовал изданию книги, которая вышла в 1930 г. В дальнейшем Л. И. Борисов написал несколько увлекательных книг для юношества о писателях, композиторах (об А. Грине, Жюле Верне, Р. Л. Стивенсоне, Н. А. Римском-Корсакове и др.).

## **Георгий Куклин. Краткосрочники (с. 339)**

Впервые: Рукописное наследие Евгения Ивановича Замятина. Ч. 2. СПб., 1997. С. 509.

Печатается по данному изданию.

Настоящий текст является внутренней рецензией для Издательства писателей в Ленинграде, сохранившейся в виде рукописной копии, сделанной самим Георгием Осиповичем Куклиным (1903–1939).

Позже Замятин написал предисловие к книге молодого писателя.

## **Предисловие <к повести Г. О. Куклина «Краткосрочники»> (с. 339)**

Впервые: Рукописное наследие Евгения Ивановича Замятина. Ч. 2. С. 507–508.

Печатается по этому изданию.

Предисловие Замятина в вышедшей в 1929 г. книге Куклина напечатано не было. Повесть вызвала резкие отклики в прессе. Автора обвиняли в клевете на Красную Армию. Это не помешало Замятину в письме к А. Ц. Ярмолинскому 11 мая 1932 г. рекомендовать «Краткосрочников» для перевода на английский язык.

### **«Включение скоростей» Воскресенского (с. 341)**

Впервые: Евгений Замятин и культура XX века. (Сост. М. Ю. Любимова). СПб., 2002. С. 416—417.

Печатается по этому изданию.

Текст представляет собой внутренний отзыв на роман Николая Алексеевича Воскресенского (1902—?). Ранее рассказы Воскресенского печатались в различных журналах. Роман опубликован не был, видимо из-за рецензии Замятина.

*...Вертинским нафаршированы все вычеркнутые (вероятно, И. А. Груздевым) абзацы.* — Александр Николаевич Вертинский (1889—1957) — поэт, эстрадный певец. Илья Александрович Груздев (1892—1960) — литературный критик, член группы «Серапионовы братья», входил в редакционный совет Издательства писателей в Ленинграде (1927—1934).

### **Борис Григорьев (с. 341)**

Публикуется впервые по рукописи, хранящейся в Бахметевском архиве Колумбийского университета.

Борис Дмитриевич Григорьев (1886—1939) — живописец и график, в 1907—1912 гг. учился в Академии художеств. После исключения из академии «за недостатком способностей» отправился в Париж, где за 4 месяца исполнил несколько тысяч рисунков, а также цикл живописных и графических работ «Женщины», позднее выпущенный альбомом «Intimite» (Пг., 1918). В 1916—1919 гг. создал графический цикл «Расея». Все эти работы были высоко оценены художниками и критиками. С 1919 г. жил за границей. Замятин дружил с Григорьевым с 1917 г.

### **Советские дети (с. 342)**

Впервые: Marianne. Paris, 1932. 21 decembre. P. 7 (на фр. яз.; загл.: Enfants Sovietiques); впервые на рус. яз.: Сочинения. Т. 4. С. 565—570.

Печатается по этому изданию.

Это первая публикация Замятина во французском еженедельнике. Написано по заказу журнала для рождественского номера.



Еженедельник начал выходить с октября 1932 г. В нем печатались А. Моруа, П. Моран, А. де Сент-Экзюпери, А. Мальро, Ф. Мориак, Ж. Сименон, Э. Хемингуэй и др. Отклик А. Яблоновского на данную публикацию («О том о сем») напечатан в газете «Возрождение» (Париж, 1933, 6 янв.).

### **О моих женах, о ледоколах и о России (с. 348)**

Впервые: Marianne. Paris, 1933, 4 janv. (на фр. яз. под заглавием: «Brise — glaces» — «Ледоколы» (*фр.*); на рус. яз.: Мосты. Мюнхен, 1962. № 9. С. 21— 25.

Печатается по автографу, хранящемуся в Бахметевском архиве Колумбийского университета.

### **Actualités soviétiques (с. 353)**

Впервые: Новый журнал. Нью-Йорк, 1990. № 178. С. 163—165.

Печатается по этому изданию.

Отклик на дискуссию о формализме и натурализме, развернувшуюся на страницах советской прессы весной — зимой 1936 г. Отправной точкой дискуссии стала редакционная статья в «Правде» от 28 января 1936 г. «Сумбур против музыки», в которой опера Д. Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» подверглась резкой критике за «формализм» и «антинародность». Статья появилась через день после посещения Сталиным спектакля в Большом театре.

Статья Замятина предназначалась для органа «Народного фронта» «Vendredi», однако напечатана там не была.

*...на Международном антифашистском конгрессе прошлым летом. — Имеется в виду Конгресс в защиту культуры, который прошел в Париже в июне 1935 г.*

*...как назвал ее Ж.-Р. Блок...* — Французский писатель, член ФКП Жан Ришар Блок (1884—1947) выступил на Первом съезде советских писателей на седьмом, вечернем, заседании 21 августа 1934 г. (перевод его выступления зачитал Илья Эренбург). Французский писатель заявил, что любой писатель имеет право на эксперимент, пусть его поймут только 5000 читателей, но только так может развиваться литература. Поиски формы выражения необходимы для развития искусства (см.: Первый Всесоюзный съезд советских писателей. М., 1934. С. 191).

Впервые: Петербургский текст. Из истории русской литературы 20—30-х годов XX века. СПб., 1996. С. 66—68. (Публикация В. А. Туниманова по рукописи Е. Замятина, подг. к печати А. Тюрина.)

Печатается по рукописи, хранящейся в Бахметевском архиве Колумбийского университета.

Текст представляет собой конспект одной из лекций по русской литературе, с которыми Замятин выступал перед читателями в европейских странах в 1930-х гг.

### Русская литература (с. 359)

Впервые: Статья I — Marianne. Paris, 1934. 21 mars. P. 4 (на фр. яз.; загл. Lettres russes); статья II — Marianne. 1935. 27 mars. P. 4 (на фр. яз.; загл. Lettres russes; печатается по сохранившемуся русскому оригиналу); статья III — Marianne. 1936. 15 avril. P. 4 (на фр. яз.; загл. Lettres russes); статья IV — Сочинения. Т. 4. Мюнхен, 1988. С. 317—320.

Настоящий цикл обзорных статей был написан для парижского еженедельника «Marianne»; три первые статьи были опубликованы, четвертая статья при жизни не печаталась. Все рукописи существуют только на французском языке. Статьи I и IV переведены на русский язык А. Н. Тюриным.

На русском языке впервые: Сочинения. Т. 4. Мюнхен, 1988. С. 317—331. Однако хронологически более правильное расположение статей дано в издании: Я боюсь. С. 205—208, 212—219, 232—236. В таком же порядке печатаются статьи и в настоящем издании.

#### I

*...после поражения в Великой войне...* — Имеется в виду Первая мировая война.

*...г-н Лебеденко, автор другой книги о войне: «Тяжелый дивизион».* — Александр Гervasьевич Лебеденко (1892—1975) — участник Первой мировой и Гражданской войны, с 1918 г. — в Красной Армии. Роман «Тяжелый дивизион» вышел в 1932—1933 гг. В 1935 г. был арестован и отправлен в ссылку; в 1955 г. — реабилитирован; выпустил еще несколько романов и повестей.

*Речь идет о «Синем и белом»...* — Роман Б. А. Лавренева был опубликован в 1933 г. в журнале «Звезда».



## II

*Роман Г. Шторма дает очень хороший образец...* — Георгий Петрович Шторм (1898—1978) — советский писатель, автор исторических романов о И. Болотникове, о Радищеве; повесть «Ломоносов» вышла в серии ЖЗЛ в 1933 г.

## III

Георгий Адамович отметил эту статью в своих «Откликах»: «Замятин поместил в «Марианн» статью о русской литературе. Точнее, о двух книгах, сравнительно недавно вышедших: «Женьшень» Пришвина и «Всадники» украинского писателя Яновского. Интересная статья. Есть, правда, неожиданные оценки — вроде, например, исключительно лестного отзыва о шолоховской «Поднятой целине», — но в данном случае у Замятина найдется много единомышленников» (Сизиф. Отклики // Последние новости. 1936. 23 апреля).

*...следует... отметить две книги... «Женьшень» Пришвина и «Всадников» Яновского.* — Повесть М. М. Пришвина (1873—1954) «Женьшень» (изд. в журнале «Красная новь», 1933, № 3, под названием «Корень жизни») вышла отдельным изданием в 1934 г. в Москве. Роман украинского писателя Юрия Ивановича Яновского (1902—1954) «Всадники» о борьбе за советскую власть на Украине вышел на украинском, а в 1935 г. на русском языке в Москве.

## IV

*...освежающее впечатление производит роман «Наши знакомые» молодого автора Юрия Германа.* — Ко времени публикации романа «Наши знакомые» (1936) Юрий Павлович Герман (1910—1967) успел опубликовать несколько романов и рассказов; в 1934 г. он стал одним из самых молодых делегатов Первого съезда писателей СССР. Он автор многих киносценариев, романов, повестей («Семеро смелых», «Дело, которому ты служишь», «Дорогой мой человек»).

*...Островский, которому А. Жид посвящает несколько... страниц в appendix'e к своей книге «Retour de l'URSS».* — Андре Жид (1869—1951) — французский писатель, лауреат Нобелевской премии (1947), собрание сочинений которого в четырех томах вышло в Ленинграде в 1935—1936 гг., посетил СССР в 1936 г. и вскоре издал книгу «Возвращение из СССР» (1936), которая по-русски была опубликована лишь в 1989 г. В ней много критики в адрес руководства страны и негативных оценок существующего строя. Наряду с этим в ней содержатся и положительные впечатления о

встречах с конкретными людьми. В частности, в приложении к книге отдельная главка посвящена посещению Николая Островского, в которой он с восхищением пишет о мужестве и стойкости этого человека и писателя (см.: Два взгляда из-за рубежа. М., 1990. С. 100—101).

**Предисловие <к книге: Джек Лондон. Сын волка и другие рассказы. 1919> (с. 373)**

Впервые: *Лондон Д.* Сын волка и другие рассказы. Пб., 1919. Печатается по: Сочинения. Т. 4. С. 457—459.

**«Записки мечтателей» (с. 376)**

Впервые: Сочинения. Т. 4. С. 13—14. (Публ. А. Н. Тюрина.) Печатается по рукописи, хранящейся в Бахметевском архиве Колумбийского университета.

«Записки мечтателей» — литературно-художественный журнал, издававшийся группой символистов во главе с А. Белым в Петрограде в 1919—1922 гг. Активное участие в нем принимал и Е. Замятин. Вышло всего 6 номеров. Является ли настоящий набросок статьи неопубликованным предисловием к первому номеру, не установлено. Судя по реалиям, статья эта была написана позже 1919 г.

*Написать... штемпельную «Мистерию-Буфф»...* — Пьеса Маяковского «Мистерия-буфф» (1918) воспевала новый строй. Замятин имеет в виду, что такие произведения цензура пропускала и ставила штемпель. Цензура, отмененная после Февральской революции 1917 г. (сохранялась лишь военная), постепенно стала возвращаться при советской власти. Отменена лишь в 1990 г.

**Уэллс (с. 377)**

Впервые: Вестник литературы. 1920. № 11. С. 16—17.

Печатается по: Сочинения. Т. 4. С. 560—563.

Английский писатель Герберт Джордж Уэллс (1866—1946) всегда проявлял интерес к России; впервые он побывал здесь летом 1914 г., затем — уже в СССР — в 1920 и 1934 гг.

Во время поездки 1920 г. Уэллс встречался не только с писателями, но и с В. И. Лениным. О своих впечатлениях он написал книгу «Россия во мгле» (1920).

Уэллс оказал несомненное влияние на Замятина, проявлявшего заметный интерес к творчеству английского фантаста и переведшего ряд его произведений на русский язык.



## **Война в воздухе (с. 381)**

Впервые: *Уэллс Г. Дж.* Война в воздухе. Пб., 1919. С. 7–13.  
Печатается по: Сочинения. Т. 4. С. 460–466.

## **Г. Д. Уэллс (с. 387)**

Вступительная статья к роману Г. Уэллса «Машина времени».  
Впервые: *Уэллс. Г. Дж.* Машина времени. Пб., 1920.  
Печатается по: Сочинения. Т. 4. С. 467–472.

## **О романе «Машина времени» (с. 393)**

Вступительная статья к книге Г. Уэллса «Машина времени»  
Впервые: *Уэллс. Г. Дж.* Машина времени. Пб., 1920.  
Печатается по: Сочинения. Т. 4. С. 473–476.

## **Неугасимый огонь (с. 396)**

Предисловие к роману Г. Д. Уэллса «Неугасимый огонь», 1922.  
Впервые: *Уэллс. Г.* Неугасимый огонь. Пб., 1922. С. 7–12.  
Печатается по: Сочинения. Т. 4. С. 477–481.

## **Невидимка (с. 401)**

Предисловие к роману Герберта Дж. Уэллса «Невидимка», 1922.  
Впервые: *Уэллс. Г.* Невидимка. Пб., 1922. С. 5–8.  
Печатается по: Сочинения. Т. 4. С. 482–484.

## **Заметки из журнала «Современный Запад» (с. 403)**

Журнал «Современный Запад» выходил в 1922–1924 гг. Всего вышло шесть номеров. В состав редакционной коллегии входили Е. И. Замятин, А. Н. Тихонов и К. И. Чуковский. Замятин был одним из организаторов журнала и постоянным автором и переводчиком.

Ниже печатаются предисловия писателя, помещенные перед публикуемыми в 1922 – 1923 гг. в журнале произведениями зарубежных авторов. Все материалы печатаются по: Сочинения. Т. 4. Мюнхен, 1988. С. 485–490.

## Жорж Дюамель. Кирасир Кювелье (с. 404)

Впервые: Современный Запад. 1922. № 1. С. 6 (подпись: Е. З.).

Жорж Дюамель (1884—1966) — французский писатель; член Французской академии с 1935 г.; примыкал к литературному течению унанимизма, которое провозглашало единение всех людей, а в литературе — простоту формы, отказ от символизма, доступность широким массам. Автор многих сборников стихов, романов, рассказов. За сборник рассказов «Цивилизация» (1918) был удостоен Гонкуровской премии. В этом сборнике нашел отражение его опыт участия в Первой мировой войне.

## Казимир Эдшмид. Герцогиня (с. 404)

Впервые: Современный Запад. 1923. № 2. С. 4 (подпись: Е. З.).

Казимир Эдшмид (наст. имя и фам.: Эдуард Шмид, 1890—1966) — немецкий писатель, эссеист; один из ведущих представителей немецкого экспрессионизма. Для его ранней прозы характерны экзотические, эротические сюжеты. Позже он создавал романы на современные темы; успехом пользовались его книги — репортажи о путешествиях по Европе, Азии, Африке, Латинской Америке.

## Густав Мейринк. Игра цикад (с. 405)

Впервые: Современный Запад. 1922. № 1. С. 54 (подпись: Е. З.).

Густав Мейринк (1868—1932) — немецкий писатель, в его творчестве сильны традиции Э. По и Э. Т. Гофмана; в свою очередь, он оказал заметное влияние на Ф. Кафку.

## Бернард Шоу. Начинается (с. 406)

Впервые: Современный Запад. 1923. № 2. С. 75—76 (подпись: Е. З.).

Настоящая заметка предваряет публикацию в журнале третьей части пенталогии Бернарда Шоу «Назад к Мафусаилу» (в транскрипции Замятина — Шо) — «Начинается». Пьеса драматурга была написана в 1918—1920 гг.

## Англия и Америка

### <О романе Д. Джойса «Улисс»> (с. 407)

Впервые: Англия и Америка // Современный Запад. 1923. № 2. С. 229 (подпись: Е. З.).

Печатается по: Сочинения. Т. 4. С. 537 — 538.



# ПРИЛОЖЕНИЯ

## Стихотворения (с. 411)

### Желание (с. 411)

Впервые: Рукописные памятники. Вып. 3, ч. 2. Рукописное наследие Евгения Ивановича Замятина. (Сост. Л. И. Бучина и М. Ю. Любимова). СПб., 1997. С. 439.

Печатается по этой публикации.

Одно из первых известных стихотворений Замятина, посвященных будущей жене Людмиле Николаевне Усовой (1883—1965), в то время слушательнице Женского медицинского института.

### Л. Н. Усовой (с. 411)

Впервые: Рукописные памятники. Рукописное наследие Евгения Ивановича Замятина. Вып. 3, ч. 2. СПб., 1997. С. 440.

Печатается по данной публикации.

### Из альбома Розы Васильевны Руры (с. 412)

Впервые: Евгений Замятин и культура XX века. Исследования и публикации. (Сост. М. Ю. Любимова). СПб., 2002. С. 440—441.

Печатается по данной публикации.

Запись сделана 18 января 1921 г. в альбоме буфетчицы издательства «Всемирная литература».

### Былины (с. 413)

Былины публикуются впервые по автографу, хранящемуся в Бахметевском архиве Колумбийского университета.

Заглавие «Былины» дано самим автором. Хотел ли он впоследствии разделить рукопись на отдельные сюжеты — неизвестно. Во всяком случае понятно, что это подготовительный материал либо к киносценарию, либо к пьесе.

### Сказки (с. 417)

Публикуются впервые по автографу, хранящемуся в Бахметевском архиве Колумбийского университета.

## <Фрагменты>

### <На дне> (с. 418)

Публикуется впервые по рукописи, хранящейся в Бахметевском архиве Колумбийского университета.

Рукопись представляет собой один из вариантов сценария кинофильма, доработанного Жаком (Яковом) Компанейцем и затем снятого во Франции режиссером Жаном Ренуаром в 1936 г. По рукописи видно, как Замятин стремился приспособить пьесу М. Горького для кинематографа и в то же время сделать ее сюжет и персонажей более близкими и понятными французскому зрителю.

### Анна Каренина (с. 438)

Публикуется впервые. Рукопись находится в Бахметевском архиве Колумбийского университета.

Текст, написанный примерно в середине 30-х гг., представляет собой незаконченный синопсис сценария по роману Л. Н. Толстого. Цифры в скобках в тексте сценария соответствуют страницам романа, где содержится тот или иной эпизод. Каким именно изданием романа пользовался Замятин, сказать трудно. Однако судя по многостраничным разрывам между эпизодами, можно предположить, что издание это было напечатано по старой орфографии (где присутствует твердый знак в конце слов, оканчивающихся согласной буквой). (Так, о телеграмме, извещающей о прибытии Анны, говорится в современном издании на с. 11, — как и у Замятина, а о реакции Долли на известие: «Анна приедет сегодня. — Уйдите, уйдите...» — на с. 18, — у Замятина с. 21; у Замятина: «Задавило человека» — предзнаменование (95)» — в современном издании — с. 81; и т. д.

Замятин стремится следовать за текстом Толстого, приводит отдельные диалоги. В то же время он производит отбор, стремясь сохранить характерное, сделать и одновременно кинематографическое изложение более динамичным.

Сценарий предваряет краткая характеристика образа Каренина: «Каренин: тихий, тонкий человек.

«Это не человек, это — кукла, это министерская машина» (Анна).



Когда улыбается — двигаются волосы на лбу. Потирает руки...»

К сожалению, сценарий остался неоконченным.

Одной из причин, по которой Замятин мог прекратить работу над сценарием, был успех картины «Анна Каренина» с Гретой Гарбо в роли заглавной героини (1935).

Вряд ли любая киностудия рискнула выпустить новый фильм на тот же сюжет.

### Тарас Бульба (с. 445)

Публикуется впервые по рукописи, хранящейся в Бахметевском архиве Колумбийского университета. Написано в середине 1930-х гг.

Рукопись представляет собой начало синопсиса по повести Гоголя и свидетельствует лишь о направленности кинематографических интересов Замятина.

### Братья Земганно (с. 445)

Публикуется впервые по рукописи, хранящейся в Бахметевском архиве Колумбийского университета.

Текст представляет собой явно предварительный материал сценария, где Замятин для себя и намечает некоторые эпизоды, и уточняет термины. В основу сценария Замятина лег роман французского писателя Эдмона де Гонкура (1822—1896) «Братья Земганно» (1879), содержащий автобиографические черты и проникнутый тоской по умершему брату Жюлю (1830—1870). Братья Гонкур в 1850—1860-е гг. создали множество романов, исторических и искусствоведческих исследований; они обогатили традиционную французскую прозу и своими психологическими портретами героев из всех классов общества и импрессионистской формой изложения. Братья вели «Дневник», который после смерти Жюля до 1895 г. продолжал Эдмон. Полностью, в 22-х томах он был опубликован лишь в 1956—1958 гг.

По завещанию Эдмона Гонкура все его состояние перешло в фонд ежегодной литературной премии, которая присуждается Академией Гонкуров. Гонкуровская премия считается во Франции самой престижной.

Сценарий Замятина остался незавершенным.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Август — 357  
Адам — 277, 320, 406  
Адамович Г. В. — 493  
Айзман Д. Я. — 273  
Акимов В. — 486  
Акимов Н. П. — 240  
Аксаков К. С. — 326  
Аксенов И. А. — 318  
Алданов М. (наст. имя и фам. М. А. Ландау) — 326  
Александр I — 102, 234, 357, 358, 469  
Александр II — 76  
Александр III — 236, 469, 470  
Александр Македонский (Александр Великий) — 386  
Александр Невский — 352  
Александровский В. Д. — 317—319, 484  
Алексей Петрович, царевич, сын Петра I — 364  
Алексинский Д. Н. — 325  
Амари (псевд. М. О. Цетлина) — 326, 485  
Амфитеатров А. В. — 274, 275, 378  
Андреев Л. Н. — 221, 293, 327  
Андрусон Л. И. — 475  
Анненков Ю. П. — 295, 296, 342, 479  
Анри В. — 326  
Арина Родионовна Яковлева (по мужу Матвеева) — 357  
Аристотель — 327  
Армстронг У. Дж. — 352  
Арский (наст. фам. Афанасьев) П. А. — 316  
Арцыбашев А. В. — 272  
Астров С. Г. — 275  
Афиногенов А. Н. — 225, 226, 255, 467  
Ахматова А. А. — 356  
Бабель И. Э. — 255, 373  
Байрон Дж. Н. Г. — 356, 357  
Бакст (наст. фам. Розенберг) Л. С. — 237, 342  
Бальмонт К. Д. — 278, 476  
Баранов-Россинэ (наст. фам. Баранов) В. Д. — 296  
Барбюс А. — 326, 404  
Барышевский К. (наст. имя и фам. К. Н. Боженко) — 315, 316  
Батюшков Ф. Д. — 327  
Бахметев Б. А. — 456—462, 468, 471, 472, 491, 492, 494, 498, 499  
Бахрах А. В. — 451, 452  
Бедный Д. (наст. имя и фам. Е. А. Придворов) — 322, 330, 356, 376, 486  
Белинский М. — см. Ясинский И. И.  
Белый А. (наст. имя и фам. Б. Н. Бугаев) — 245, 254, 276—278, 289, 318, 320, 322, 335, 336, 376, 494  
Бенкендорф А. Х. — 358, 359  
Бенуа А. Н. — 237, 470  
Бенуа П. — 405  
Беранже П. Ж. — 356  
Берг А. — 242  
Бергер Х. — 217  
Берже М. — 405  
Бернар Клервоский (Бернард) — 316, 484  
Бестужев А. А. — 357  
Бетховен Л. ван — 243  
Билибин И. Я. — 237  
Блок А. А. — 245, 246, 248, 249, 278, 284, 295, 300—302, 322, 328, 330—333, 342, 367, 376, 479, 480, 486, 487  
Блок Ж. Р. — 356, 365, 491



Блок (урожд. Менделеева) Л. Д. — 487

Блюм В. И. — 338

Боборыкин П. Д. — 325

Богуславская К. — 296

Болотников И. И. — 493

Борис Годунов — 258, 357

Борисов Л. И. — 338, 489

Бородин А. П. — 200, 242, 462

Боцяневской В. Д. — 378

Боцяновский В. Ф. — 271, 272, 475

Брюсов В. Я. (псевд. Гармодий) — 278, 316, 321, 485

Булгаков М. А. — 225, 227, 476, 468

Бунин И. А. — 245

Бурлюк В. Д. — 470

Бурлюк Д. Д. — 283, 285, 470, 477

Бучина Л. И. — 489, 497

Бьёрнсон М. — 297

Вадимов В. — 316

Вандервельде Э. — 336

Варламов К. А. — 231

Вармело М. ван — 267

Вартангтон — 310

Василий Блаженный — 214, 235, 237, 470

Васильев — 316

Вахтангов Е. Б. — 217, 218, 222, 223, 225, 226, 232, 241, 258, 267, 468

Вейнингер О. — 217

Венгеров С. А. — 327

Верещагин В. В. — 469

Верн Ж. — 489

Верт А. — 453, 454, 467, 471

Вертинский А. Н. — 341, 490

Верфель Ф. — 405

Вийон Ф. — 248, 404, 405

Виктория, королева — 380

Вильгельм II Гогенцоллерн — 383, 386

Вильдрак (наст. фам. Мессаже) Ш. — 404

Вилькина Л. (наст. имя и фам. Л. Н. Виленкина) — 326

Войтинский В. С. — 275

Волгин К. — 274

Волков М. И. — 320

Вольнов (наст. фам. Владимиров) И. Е. — 274

Вольтер (наст. имя и фам. М. Ф. Аруэ) — 356

Воронихин А. Н. — 234, 468

Воронский А. К. — 251

Воронцов М. С. — 357

Воскресенский Н. А. — 341, 490

Врангель П. Н. — 412

Всеволодский (Всеволодский-Гернгросс) В. Н. — 205

Вяземский П. А. — 357, 358

Гайдебуров П. П. — 297, 298

Галилей Г. — 327, 377

Галушкин А. Ю. — 455, 474

Гамсун (наст. фам. Педерсен) К. — 281

Гарбо (наст. фам. Густафсон) Г. — 499

Гармодий — см. Брюсов В. Я.

Гастев А. К. — 307

Гваренги — см. Кваренги Д.

Гвоздев А. А. — 405

Гегель Г. В. Ф. — 223

Гейне Г. — 306, 405

Гельвеций К. А. — 365

Генрих VIII — 261

Геракл — 475

Герасимов М. П. — 318

Герман Ю. П. — 370, 372, 373, 493

Герцен А. И. — 289, 325

Гиппиус З. Н. — 479

Гитлер (наст. фам. Шикльгрубер) А. — 261, 263

Глазунов А. К. — 242

Глинка М. И. — 462

Гоголь Н. В. — 3, 211, 217, 221, 233, 242, 243, 245, 246, 250, 265, 291, 322, 369, 468, 499

Годин Я. В. — 475

Годкинс — 310, 311

Гойя Ф. Х. де — 117—123, 459

Голиаф — 211, 258, 284

Голицын В. В. — 364

Головинская Е. Д. — 297, 298

Гольдони К. — 206

Гольдт Р. — 456

Гонкур Ж. де — 500

Гонкур Э. де — 499, 500

Горлин М. Г. — 464

Городецкий С. М. — 318, 471

Горький М. (наст. имя и фам. А. М. Пешков) — 245—247, 250, 251, 257, 329, 370, 372, 378, 419, 431, 432, 460, 461, 465, 466, 471, 478, 486, 489, 498

Гофман Э. Т. А. — 322, 496  
Гоцци К. — 206, 220, 222  
Грановский А. А. — 222  
Грибоедов А. С. — 221  
Григорьев Б. Д. — 237, 341, 342, 467, 490  
Грин (наст. фам. Гриневский) А. С. — 378, 475, 489  
Груздев И. А. — 341, 490  
Гумилев Н. С. — 249, 328, 356  
Гюго В. — 467

Давид — 211, 258, 386  
Давыдов В. Н. (наст. имя и фам. И. Н. Горелов) — 218, 231, 466  
Далсюрм А. ван — 267  
Данзас Ю. П. — 378  
Данилова А. Д. — 241  
Данте А. — 412  
Дейч Л. Г. — 327  
Декарт Р. — 327  
Дельвиг А. А. — 357  
Де Милль С. Б. — 214, 224, 465  
Державин Г. Р. — 288  
Дешевов В. М. — 471, 473  
Джойс Дж. — 259, 407, 408, 497  
Дзержинский Ф. Э. — 312, 479  
Дидро Д. — 365  
Дикгоф-Деренталь А. А. — 325  
Дикий А. Д. — 223  
Диккенс Ч. — 217, 363  
Дмитриев В. В. — 240  
Добужинский М. В. — 322, 342, 470  
Долгорукая Е. М. (кн. Юрьевская) — 80—98  
Долгорукая М. М. — 80, 84, 86—90  
Долгорукие, семья — 80, 81, 83, 86—88  
Долгорукий М. — 80, 83  
Дорогойченко А. Я. — 315—317, 484  
Дос Пассос Дж. — 256  
Достоевский Ф. М. — 3, 245, 250, 265, 329, 466  
Дыбенко П. Е. — 281, 477  
Дюамель Ж. — 404, 496  
Дюма А. — 363  
Дягилев С. П. — 133, 136—138, 204, 215, 470

Ева — 406  
Егоров Н. — 482  
Екатерина II Великая — 234, 364—366

Еланская К. Н. — 217  
Елизавета I Тюдор — 281, 282, 477  
Елизавета Петровна, императрица — 85, 88, 90, 366  
Ермак Тимофеевич — 352  
Ерошин И. Е. — 318, 484  
Есенин С. А. — 248—250, 288, 292, 293, 318, 356, 478  
Ефимова (Симонович-Ефимова) Н. Я. — 205

Жиглевич Е. — 455, 464  
Жид А. — 368, 372, 494  
Жиран Э. — 399, 400  
Жирмунский В. М. — 253  
Жуковский В. А. — 356, 358

Залкинд М. — 457  
Замятин Е. И. — 4, 62, 230, 338, 339, 352, 378, 411, 412, 451—500  
Зиновьев (наст. фам. Радомысльский) Г. Е. — 336  
Зорев М. — 318, 320  
Зощенко М. М. — 249

Иван IV Грозный — 288  
Иванов Вс. В. — 217, 225, 249  
Иванов-Разумник (наст. имя и фам. Р. В. Иванов) — 286, 288—295, 478  
Ивановский А. В. — 452, 454, 456  
Измайлов А. А. — 327, 476  
Иисус Христос — 235, 286, 289, 347, 398, 469, 481  
Иорданский — 326  
Ипсиланти А. К. — 357

К. Р. (псевд. вел. кн. К. К. Романова) — 477  
Каверин (наст. фам. (до 1930) Зильбер) В. А. — 249, 488  
Казин В. В. — 318  
Каин — 158, 406  
Калинин Ф. И. — 319, 484  
Каменский А. П. — 271, 272, 475  
Каменский В. В. — 283—285, 477  
Карамзин Н. М. — 356  
Карашев (В. А. Амфитеатров-Кадашев) — 274, 475  
Карл XII — 177, 181, 182, 184, 187, 190, 191  
Карсавина Т. П. — 219, 241



- Катаев В. П. — 225, 226, 255, 257  
 Кауфман А. Е. — 328  
 Кафка Ф. — 496  
 Качалов (наст. фам. Шверубович) В. И. — 215, 216, 231, 465  
 Кваренги (Гваренги) Д. — 234, 468  
 Келдыш В. А. — 455  
 Келлерман Б. — 279–281, 476  
 Керн Г. — 463  
 Кий (псевд. П. В. Пятницкого) — 320, 485  
 Киплинг Д. Р. — 367  
 Кириллов В. Т. — 316, 484  
 Киров С. М. — 469  
 Киршон В. М. — 225, 232, 468  
 Климов М. Г. (Е.) — 244  
 Ключев Н. А. — 292–294, 318  
 Книппер-Чехова О. Л. — 216, 465, 466  
 Ковалевский М. М. — 325  
 Козлинский В. — 296  
 Коистра — 267  
 Кокошкин Ф. Ф. — 281, 282, 476  
 Комиссаржевская В. Ф. — 231  
 Компанеец Ж. (Я.) — 452, 460, 461, 498  
 Коненков С. Т. — 204, 463  
 Кони А. Ф. — 327  
 Кончаловский П. П. — 470  
 Коонен А. Г. — 218, 466  
 Корбюзье — см. Ле Корбюзье Ш. Э.  
 Кочубей В. Л. — 179–191  
 Кочубей М. В. — 179–182, 184–192  
 Крамской И. М. — 469  
 Красин Л. Б. — 352, 353  
 Крупп А. — 484  
 Крупп Ф.-А. — 484  
 Крыленко Н. В. — 286, 287, 312, 478  
 Крэгер И. — 209, 463  
 Кутель А. Р. — 404  
 Кузмин М. А. — 328  
 Кузнецов С. Л. — 218, 466, 467  
 Кузнецова-Бенуа М. Н. — 241  
 Куклин Г. О. — 339, 340, 489, 490  
 Куприн А. В. — 470  
 Куприн А. И. — 486  
 Курочкин В. С. — 204  
 Кусевицкий С. А. — 242, 243  
 Кустодиев Б. М. — 204, 463  
 Кшенек (Кренек) Э. — 212, 242  
 Лавренев Б. А. — 225, 361, 362, 493  
 Лавров П. Л. — 325  
 Лансере Е. Е. — 470  
 Лебедев В. В. — 296  
 Лебедев-Полянский П. И. (наст. фам. Лебедев; псевд. В. Полянский) — 308  
 Лебеденко А. Г. — 257, 361, 362, 492  
 Ле Корбюзье (наст. фам. Жаннере) Ш. Э. — 235, 469  
 Лемке М. К. (псевд. Чужой) — 329, 486  
 Ленин (наст. фам. Ульянов) В. И. — 4, 214, 230, 235, 237, 281, 326, 346, 352, 353, 469, 470, 476, 482, 495  
 Лентулов А. В. — 470  
 Леонардо да Винчи — 366, 377  
 Леонидов Б. Л. — 452  
 Леонидов Л. М. — 216, 465  
 Леонидов О. Л. — 316  
 Леонов Л. М. — 252, 255, 373, 488  
 Лермонтов М. Ю. — 356  
 Лернер Н. О. — 486  
 Лесков Н. С. — 204, 207, 265, 463  
 Ливанов Б. Н. — 217  
 Лигский К. — 274  
 Лидин (наст. фам. Гомберг) В. Г. — 373  
 Лилина (наст. фам. Перевощикова) М. П. — 216, 465, 466  
 Литвин Е. — 487  
 Ллойд Ф. — 261  
 Лобачевский Н. И. — 305, 395  
 Лодж О. — 275, 276, 379, 475  
 Ломоносов М. В. — 366, 493  
 Лондон Джек (наст. имя и фам. Джон Гриффит) — 373, 374, 494  
 Лопухов Ф. В. — 471  
 Лужский (наст. фам. Калужский) В. В. — 216, 465, 466  
 Луначарский А. В. — 284, 285, 305, 308, 314, 477, 478, 483  
 Лунц Л. Н. — 249, 488  
 Львов Г. Е. — 325, 326, 485  
 Львов-Рогачевский В. (наст. имя и фам. В. Л. Рогачевский) — 478  
 Любимова М. Ю. — 455, 489, 490, 497  
 Людмила Николаевна — см. Усова Л. Н.  
 Лютер М. — 219

Мазепа И. С. — 177–192, 461  
Майер Ю. Р. — 377  
Макаров С. О. — 352  
Мак-Адамс (Мак-Адам) — 310  
Мак-Доналд Д. Ж. — 474  
Маклецов С. — 296  
Мак-Орлан П. (наст. имя и фам. П. Дюмарше) — 405  
Маламут Д. — 457  
Маламут Ч. — 458  
Мальро А. — 491  
Манухин И. И. — 377  
Мария Стюарт — 282  
Маркс К. — 223, 236, 286, 289, 379, 392  
Матвеев А. Т. — 236  
Маширов (Маширов-Самобытник) А. И. — 305  
Машков И. И. — 470  
Маяковский В. В. — 241, 247, 248, 250, 284, 285, 318, 356, 471, 477, 494  
Медведев П. Н. — 487  
Мейерхольд В. Э. — 215, 216, 218–223, 225, 230–232, 239–241, 258, 266, 354, 465, 467  
Мейринк (наст. фам. Майер) Г. — 405, 496  
Мериме П. — 356  
Метерлинк М. — 297  
Мечников И. И. — 475, 480  
Минин К. М. — 237, 352, 470  
Минский (наст. фам. Виленкин) Н. М. — 293, 326  
Миролюбов — 326  
Михаил, архангел — 317, 321  
Михаил Федорович, царь — 352  
Михайлов А. Д. — 325  
Мольер (наст. имя и фам. Ж. Б. Поклен) — 211  
Монахов Н. Ф. — 218, 462  
Монс А. — 364  
Моран П. — 491  
Мориак Ф. — 368, 491  
Моруа А. — 491  
Москвин И. М. — 216, 465  
Муравьев М. А. — 312, 483  
Мусоргский М. П. — 204, 211, 242, 463  
Мясин Л. Ф. — 241, 462  
  
Набоков В. В. — 326  
Наполеон I Бонапарт — 102, 113, 114, 116, 310

Неверов Б. — 338, 489  
Некрасов Н. А. — 327  
Некрасова-Репина (наст. фам. Некрасова-Рюмилинг) Е. А. — 327  
Немирович-Данченко В. И. — 327  
Нессельроде К. В. — 357  
Нивинский И. И. — 240  
Нижинский В. Ф. — 219, 241  
Никандров (наст. фам. Шевцов) Н. Н. — 274, 475  
Никитин Н. Н. — 226, 255, 336, 337, 488  
Николай I — 65, 234, 356, 358, 469  
Николай II — 203, 307, 326  
Никоненко С. С. — 459–461  
Нобиле У. — 353  
Новиков-Прибой (наст. фам. Новиков) А. С. — 257, 360–362  
Новорусский М. В. — 275, 276  
Нусинова Н. — 460  
Ньютон И. — 305, 327  
  
Обрадович С. А. — 315, 318, 484  
Овидий (Публий Овидий Назон) — 357  
Олеарий А. — 207  
Олеша Ю. К. — 227, 373  
Олигер Н. Ф. — 271, 272, 475  
Ольденбург С. Ф. — 378, 486  
Ончуков Н. Е. — 205  
Островский А. Н. — 221  
Островский Н. А. — 372, 373, 466, 494  
Остроумова-Лебедева А. П. — 470  
Оуэн Р. — 377  
  
Павел, апостол — 290, 361  
Павел I — 357, 485  
Павлов В. П. — 312, 482  
Павлов И. П. — 377  
Павлова А. П. (М.) — 215  
Паскевич И. Ф. — 359  
Пастернак Б. Л. — 252, 355  
Перельман Я. И. — 302, 304, 480  
Пестель П. И. — 357  
Петр I Великий — 180–183, 187, 191, 236, 245, 289, 342, 363–367  
Петров-Водкин К. С. — 204, 342, 463  
Пилсудский Ю. — 222  
Пильняк (наст. фам. Вогау) Б. А. — 250, 252, 254, 255, 320, 321, 373, 488



Пинкевич А. П. — 486  
 Пиотровский А. И. — 487  
 Платонов М. — см. Замятин Е. И.  
 Плотин — 325  
 По Э. А. — 496  
 Победоносцев К. П. — 278, 287, 478  
 Пожарский Д. М. — 237, 352, 470  
 Полонский (наст. фам. Гусин)  
 В. П. — 251  
 Полянский В. — см. Лебедев-По-  
 льянский П. И.  
 Потоцкий С. — 471  
 Правдухин В. П. — 478  
 Пришвин М. М. — 367—369, 479,  
 493  
 Прокофьев С. С. — 212, 242, 285  
 Прошьян (Прошян) П. П. — 480  
 Пуанкаре Р. — 336  
 Пуни И. — 296  
 Пунин Н. Н. — 378  
 Пушкин А. С. — 59, 236, 245, 250,  
 328, 356—359, 366  
 Пушин И. И. — 357  
  
 Рабинович И. М. — 240  
 Радищев А. Н. — 365, 366, 493  
 Радлов Н. Э. — 405  
 Радлов С. Э. — 222  
 Разин С. Т. — 41—58, 283, 284, 357,  
 457  
 Райт, братья Уилбер и Орвилл —  
 382  
 Раскольников (наст. фам. Ильин)  
 Ф. Ф. — 318, 484  
 Распутин (наст. фам. Новых) Г. Е. —  
 33  
 Растрелли В. В. (Б. Ф.) — 234, 468  
 Рафаэль Санти — 306  
 Рейналь Г. Т. Ф. — 365  
 Рейнхардт (наст. фам. Гольдман)  
 М. — 217, 263, 466  
 Ремарк Э. М. — 360  
 Ремизов А. М. — 204, 245, 278, 290—  
 292, 367, 451, 463  
 Ренуар Ж. — 460, 461, 498  
 Рёрих (Рерих) Н. К. — 204, 237, 463  
 Риман Б. — 395  
 Римский-Корсаков Н. А. — 204,  
 211, 242, 463, 489  
 Родов С. А. — 318  
 Рождественский (Рождественский)  
 З. П. — 360

Розанов В. В. — 275  
 Роллан Р. — 326  
 Романов П. С. — 488  
 Романовы — 282, 284  
 Ромен Ж. — 404  
 Ропет И. П. (наст. имя и фам.  
 И. Н. Петров) — 319, 320, 485  
 Ропшин В. (псевд. Б. В. Савинко-  
 ва) — 326, 485  
 Рославлев А. С. — 475  
 Ростан Э. — 459  
 Ростопчин Ф. В. — 320, 485  
 Рура Р. В. — 412, 497  
 Руссо Ж. Ж. — 365  
 Рылеев К. Ф. — 357  
  
 Савина М. Г. — 231  
 Садофьев И. И. — 319  
 Салтыков (Салтыков-Щедрин)  
 М. Е. (наст. фам. Салтыков;  
 псевд. Н. Щедрин) — 265  
 Сандрар Б. (наст. имя и фам.  
 Ф. Заузер) — 335  
 Свистов И. — 275  
 Сезанн П. — 470  
 Сейфуллина Л. Н. — 255  
 Сельвинский И. (К.) Л. — 251  
 Семирадский Х. (Г.) И. — 469  
 Сент-Экзюпери А. де — 491  
 Сергеев-Ценский (наст. фам. Сер-  
 геев) С. Н. — 255  
 Серов В. А. — 237  
 Серошевский В. — 274  
 Симеон Ж. — 491  
 Симонович И. С. — 205  
 Сирано де Бержерак С. — 459  
 Сиф — 318  
 Склифосовский Н. В. — 468  
 Скоропадский П. П. — 312, 483  
 Скотт В. — 358  
 Скрябин А. Н. — 242, 243, 331, 342,  
 487  
 Славин Л. И. — 257  
 Слезкин Ю. Л. — 468  
 Слонимский М. Л. — 249  
 Смиренский Б. В. — 316  
 Смиренский В. В. — 316  
 Смирнов Д. А. — 241  
 Сократ — 308, 309, 481  
 Сологуб (наст. фам. Тетерников)  
 Ф. К. — 245, 272, 278, 293, 331,  
 475, 476

Сомов К. А. — 342, 470  
Сорокин П. А. — 378  
Софокл — 306  
Софья Алексеевна, царевна — 364  
Спаак Ш. — 460  
Спесивцева О. А. — 219, 241  
Сталин (наст. фам. Джугашвили)  
И. В. — 227, 264, 356, 363, 372, 491  
Станиславский (наст. фам. Алексеев) К. С. — 215–220, 222, 223, 225, 227, 230–232, 240, 241, 266, 465–467, 473  
Стендаль (наст. имя и фам. А. М. Бейль) — 231, 363  
Степанова А. И. — 217, 232  
Стивенсон Р. Л. — 489  
Стравинский И. Ф. — 204, 205, 242–244, 463  
Стрижев А. Н. — 468  
Студенцов Н. — 317  
Судейкин С. Ю. — 237  
Суриков В. И. — 469  
Сухово-Кобылин А. В. — 258  
  
Тагор Р. — 297  
Таиров А. Я. — 216, 218, 222, 226, 232, 267, 465, 466  
Тарасова А. К. — 217, 232  
Тейлор Ф. У. — 38  
Телль В. — 446  
Темучин — см. Чингисхан  
Тенишева М. К. — 377  
Тиберий — 357  
Тимофеев Б. А. — 273  
Тихонов А. Н. — 251, 496  
Тихонов Н. С. — 249, 252, 255  
Ткачев П. Н. — 325  
Толстой А. Н. — 226, 255, 308, 322–325, 355, 363–365, 367, 485  
Толстой Л. Н. — 3, 217, 245, 246, 265, 301, 325, 365, 454, 458, 498, 499  
Томашевский Б. В. — 253  
Тон К. А. — 234, 463  
Тонков В. А. — 486  
Тренев К. А. — 225, 226  
Троцкий (наст. фам. Бронштейн) Л. Д. — 336, 488  
Трубецкой Павел (Паоло) П. — 470  
Туберовский М. Д. — 205  
Туманный Д. (наст. имя и фам. Н. Н. Панов) — 318

Туниманов В. А. — 492  
Тургенев И. С. — 3, 98, 458  
Тынянов Ю. Н. — 253, 255, 354, 366, 488  
Тьер А. — 289  
Тэффи (наст. фам. Лохвицкая) Н. А. — 275, 326  
Тюрин А. Н. — 455, 457, 459–461, 464, 492, 494  
  
Уитмен У. — 404  
Усова Л. Н. — 411, 467, 497  
Уэллс Г. Дж. — 221, 321, 322, 351, 377–403, 485, 495  
  
Фальконе Э. М. — 236  
Фаррер К. (наст. имя и фам. Ф. Ш. Э. Баргон) — 405  
Федин К. А. — 249, 252, 373  
Федор Алексеевич, царь — 364  
Федор Иоаннович, царь — 465  
Федоров — 342  
Филиппов Б. — 455  
Фокин М. М. — 219  
Форш (урожд. Комарова) О. Д. — 252, 255, 257, 365, 366  
Франс А. (наст. имя и фам. А. Ф. Тибо) — 326, 334  
Фрейд З. — 359  
Френсис (Фрэнсис) Дж. — 304  
Фултон Р. — 377  
Фурье Ш. — 377, 481  
  
Хак В. — 267  
Харви Б. — 454, 457, 458, 460, 461  
Хемингуэй Э. М. — 491  
Хиндемит П. — 243  
Хинтон — 395  
Хмелев Н. П. — 217, 232  
Ходасевич В. Ф. — 328  
Христос — см. Иисус Христос  
  
Цветаева М. И. — 478  
Цезарь Гай Юлий — 289  
Ценский — см. Сергеев-Ценский С. Н.  
  
Чайковский П. И. — 59, 211  
Чернышев С. Е. — 469  
Чехов А. П. — 265, 348, 465, 466, 488  
Чехов М. А. — 215, 217, 231, 337, 466, 488



Чингиз-хан, Чингисхан (Тэмуд-  
жин, Темучин) — 193—197, 461  
Чудовский В. А. — 378  
Чужой — см. Лемке М. К.  
Чуковский К. И. (наст. имя и фам.  
Н. В. Корнейчуков) — 322, 378,  
485, 487, 496

Шаляпин Ф. И. — 212, 215, 219,  
241, 457  
Шекспир У. — 265, 297, 408, 463  
Шёнберг А. — 243  
Шенье А. М. де — 356, 358, 359  
Шерифф — 360  
Шерон Ж. — 2  
Шестов Лев (наст. имя и фам. Л. И.  
Шварцман) — 326  
Шиллер И. Ф. — 467  
Шингарев А. И. — 281, 282, 476  
Шкловский В. Б. — 249, 253, 254,  
354, 378  
Шлепянов И. Ю. — 240  
Шолохов М. А. — 255, 257, 367  
Шостакович Д. Д. — 232, 243, 265,  
471, 473, 491  
Шоу Дж. Б. — 211, 405, 406, 497  
Шпенглер О. — 216, 464, 465  
Шрекер Ф. — 242  
Шторм Г. П. — 366, 493  
Штраус Р. — 242  
Штреземан Г. — 336, 488  
Шувалов П. А. — 76—80, 86, 92, 94,  
95, 97, 98, 458

Щастный А. М. — 312, 482  
Щедрин Н. — см. Салтыков М. Е.  
Щепкина-Куперник Т. Л. — 475  
Щербачёв В. В. — 243  
Щусев А. В. — 235, 469

Эдип — 209, 244, 306  
Эдшмид К. (наст. имя и фам.  
Э. Шмид) — 404, 496  
Эйнштейн А. — 326, 327  
Эйхенбаум Б. М. — 253, 354, 462  
Энгель Г. — 297, 479  
Эрдман Н. Р. — 225, 227, 467  
Эренбург И. Г. — 333—336, 488, 491  
Эрмлер Ф. М. — 452, 454

Южин (наст. фам. Сумбатов) А. И.  
— 218, 466  
Юрьев Ю. М. — 231

Яблоновский А. А. — 491  
Яковлев А. Е. — 237  
Яковлев К. Н. — 218, 466  
Яновский Ю. И. — 367—369, 493  
Яншин М. М. — 217, 232  
Ярило — 203  
Ярмолинский А. Ц. — 490  
Ясинский И. И. (псевд. М. Белин-  
ский) — 285, 306, 319, 477, 484

Gorlin M. — см. Горлин М. Г.  
Koenig V. — 464  
Villon — см. Вийон Ф.

Составитель *Т. И. Шагова*



## СОДЕРЖАНИЕ

Автобиография . . . . .	3
-------------------------	---

## КИНОСЦЕНАРИИ

Север . . . . .	7
Одиннадцать и одна . . . . .	10
Подземелье Гунтона . . . . .	14
Сибирь . . . . .	28
Д-503 . . . . .	37
Стенька Разин . . . . .	41
Пиковая дама . . . . .	59
Царь в плену . . . . .	76
Вешние воды . . . . .	98
Война и мир . . . . .	102
Великая любовь Гойи . . . . .	117
Дездемона . . . . .	124
Бог танца . . . . .	131
Нос . . . . .	139
Жизнь начинается снова . . . . .	150
На дне . . . . .	161
Мазепа . . . . .	177
Чингиз-хан . . . . .	193
Добрыня . . . . .	197
Симфония Бородина . . . . .	200

## О ТЕАТРЕ И КИНО

Народный театр . . . . .	203
Будущее театра . . . . .	208
Современный русский театр . . . . .	213



Театр в Советской России. Два великана: Станиславский и Мейерхольд . . . . .	230
Москва – Петербург . . . . .	233
Театр и кино в Советской России . . . . .	257
Кино . . . . .	259
«Трехмерный фильм» . . . . .	260
<Кинематографические параллели> . . . . .	260
Театральные параллели . . . . .	263

## ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА И ПУБЛИЦИСТИКА

Журнал для пищеварения . . . . .	271
«Энергия» . . . . .	273
«Сирин» . . . . .	276
Бернгард Келлерман. Сочинения. Т. I–IV . . . . .	279
Елизавета Английская . . . . .	281
Презентисты . . . . .	283
Скифы ли? . . . . .	285
О служебном искусстве . . . . .	295
В Передвижном театре . . . . .	296
«Над пучиной» Энгеля . . . . .	297
Домашние и дикие . . . . .	298
О лакеях . . . . .	301
О белом угле . . . . .	302
О равномерном распределении . . . . .	304
Они правы . . . . .	308
Бунт капиталистов . . . . .	309
Великий Ассенизатор . . . . .	310
Последняя страница . . . . .	312
Беседы еретика . . . . .	312
Рай . . . . .	315
«Грядущая Россия» . . . . .	322
«Вестник литературы» . . . . .	327
Пора . . . . .	328
<О кончине Блока> . . . . .	330
Речь на вечере памяти А. А. Блока . . . . .	331
Эренбург . . . . .	333
Ник. Никитин. Сейчас на Западе . . . . .	336
Шесть девяток . . . . .	338
Л. Борисов. Четыре с плюсом. Рассказы . . . . .	338
Георгий Куклин. Краткосрочники . . . . .	339
	509

Предисловие <к повести Г. О. Куклина «Краткосроч- ники»> . . . . .	339
«Включение скоростей» Воскресенского . . . . .	341
Борис Григорьев . . . . .	341
Советские дети . . . . .	342
О моих женах, о ледоколах и о России . . . . .	348
Actualités soviétiques . . . . .	353
Пушкин . . . . .	356
Русская литература . . . . .	359
Предисловие <к книге: Джек Лондон. Сын волка и дру- гие рассказы. 1919> . . . . .	373
«Записки мечтателей» . . . . .	376
Уэллс . . . . .	377
Война в воздухе . . . . .	381
Г. Д. Уэллс . . . . .	387
О романе «Машина времени» . . . . .	393
Неугасимый огонь . . . . .	396
Невидимка . . . . .	401
Заметки из журнала «Современный Запад» . . . . .	403

## ПРИЛОЖЕНИЯ

Стихотворения . . . . .	411
Былины . . . . .	413
Сказки . . . . .	417

## <ФРАГМЕНТЫ>

<На дне> . . . . .	418
Анна Каренина . . . . .	438
Тарас Бульба . . . . .	445
Братья Земганно . . . . .	445

КОММЕНТАРИИ . . . . .	449
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН . . . . .	500



# ЕВГЕНИЙ ИВАНОВИЧ ЗАМЯТИН

Собрание сочинений в пяти томах

Том 4

## БЕСЕДЫ ЕРЕТИКА

На фронтисписе помещен портрет Е. И. Замятина  
работы Алиции Масариковой (1879–1966)

Редакторы *П. П. Апрышко, А. П. Маринин, Т. И. Шагова*

Художник *И. А. Шиляев*

Технический редактор *Т. А. Новикова*

Корректор *Е. Н. Горбунова*

Подписано в печать 17.05.10. Формат 84×108 <sup>1</sup>/<sub>32</sub>.

Бумага офсетная. Гарнитура «Таймс». Печать офсетная.

Усл. печ. л. 26,88. Уч.-изд. л. 25,17. Тираж 1000 экз. Заказ № 3100.

Оригинал-макет подготовлен в издательстве «Республика»

ОАО Издательство «Республика»

Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям

Министерства связи и массовых коммуникаций

Российской Федерации.

Ул. Пилота Нестерова, 5, Москва, А-167, ГСП-3 125167.

Издательство «Дмитрий Сечин»

123298 Москва, а/я 33. Сечин Д. Е.

E-mail: sechinbook@mail.ru

Отпечатано в полном соответствии с качеством  
предоставленных материалов в ОАО «Дом печати—ВЯТКА».

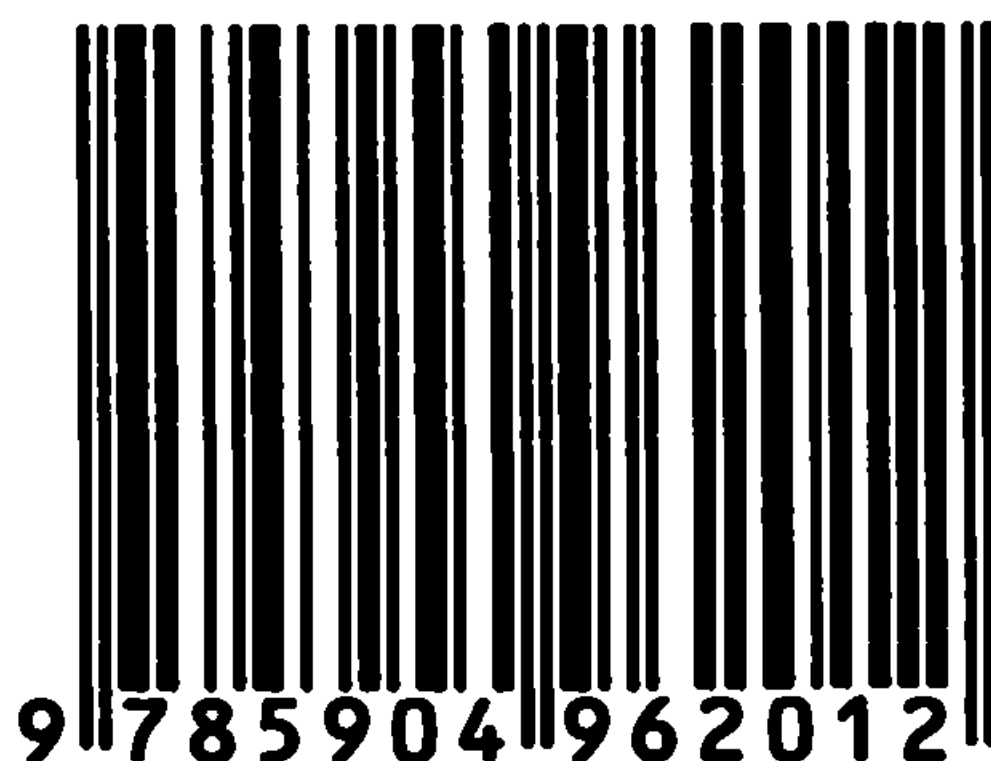
610033, г. Киров, ул. Московская, 122.

Факс: (8332) 53-53-80, 62-10-36

<http://www.gipp.kirov.ru>

e-mail: pto@gipp.kirov.ru

ISBN 978-5-904962-01-2



9 785904 962012